اجمالی

از

تحقیق آ. ح. آریان‌پور

درباره‌ی

# جامعه‌شناسی هنر

انجمن کتاب دانشجویان

دانشکده هنرهای زیبا – دانشگاه تهران

تهران – فروردین ۱۳۵۴

نشر سوم

«به سوی آینده»

**فهرست:**

توضیح:

«اجمالی از جامعه‌شناس هنر» بخشـی اسـت از تحقیـق پردامنـه‌ای کـه آقـای دکتـر امیرحسین آریان پور، اسـتاد فلسـفه‌ي دانـش‌گـاه تهـران در سـال ۱۳۲۴ آغـاز کـرده و در ایـن اواخر به‌پایان رسانیده است.

گوشـه‌هـایی از ایـن تحقیـق در مطبوعـات ایـران انعکـاس یافتـه و برخـی از مطالـب آن به‌چند زبان خارجی ترجمه شده است.

آقای دکتر آریان‌پور به‌امید آن‌که اصل این تحقیق را بطور کامل منتشر کنـد، همـواره بـا انتشار مقاله‌ها و سخن‌رانی‌ها و مصاحبه‌های خود در ایـن زمینـه مخالفـت ورزیـده اسـت. بـا این همه متأسفانه تاکنون مؤسسه‌های مطبوعاتی و آموزشی متعدد، بسـیاری از مقالـه‌هـا را و سخن‌رانی‌ها و مصـاحبه‌هـا را بـدون اجـازه‌ي ایشـان و بـه‌صـورت‌هـایی ناخوانـا و نازیبـا و نادرست تکثیر کرده و با قیمت‌هایی گران فروخته‌اند.

انجمن کتاب دانش‌کده‌ي هنرهـای زیبـا (دانـش‌گـاه تهـران) خـوش‌وقـت است که اینک با جلب موافقـت مؤلـف محتـرم، شـرح مجمـل ولـی منظمـی از «جامعه‌شناسی هنر» ایشان را از سه منبع زیر نقل می‌کند تا بـا بهـایی نـازل در دسترس دانش‌پژوهان قرار دهد:

۱-مجله‌ي سخن، شماره‌های دوره‌های دوازدهم و سیزدهم، سـال‌هـای۱۳۴۰ و ۱۳۴۱ (مقالات).

۲-مجله‌ي پیام نوین، شماره‌ي ۴، دوره‌ي هفتم، فروردین ۱۳۴۴ (سخن‌رانی).

۳-مجلـه‌ي فردوسـی، شـماره‌ي ۹۶۲ ، سـال بیسـتم، ۲۸ اردیبهشـت ۱۳۴۹ (مصاحبه).

**هیچ نقاشی نگارد زین نقش — بی امید نفع، بهر عین نقش؟**
**بلکه بهر میهمانان و مهان — که به‌فرجه وا رهند از اندهان،**
**شادی بچگان و یاد دوستان - دوستان رفته را از نقش آن -**
**هیچ کوزه‌گر کند کوزه شتاب — بهر عین کوزه، نی بر بوی آب؟**
**هیچ کاسه‌گر کند کاسه تمام — بهر عین کاسه، نی بهر طعام؟**
**هیچ خطّاطی نویسد خط به‌فن — بهرعین خط، نه بهر خواندن؟**

**جلال‌الدین بلخی**

**مقدمه:**

به‌عنوان یکی از هزاران مردمی که بیش و کم با هنر سروکار دارند و به‌ناگزیر خواهان شناخت آن هستند، از دیرباز نسبت به آفریده‌های هنری و کار هنرمند حساسیت داشته‌ام و خواسته‌ام بدانم که اندیشه‌ي هنرمند با اندیشه‌ي دیگران چه فرقی دارد، چگونه کار می‌کند و چگونه دگرگونی می‌پذیرد و سبب گونه‌گوني و پویندگی هنر می‌شود.

پاسخ‌هایی که در بادی امر برای پرسش‌های خود یافتم، بر محور مفهوم‌هایی جادویی مانند "الهام" و "موهبت" و "نبوغ" و "استعداد" دور می‌زد. بسیاری از مردم مخصوصاً کسانی که طبعی کرامت‌جو و معجزه‌طلب دارند، گفته‌اند که هنرمند در پرتو نیروهای مرموز، فردی است استثنائی با توانایی‌های مادرزاد استثنائی.

این‌گونه مفاهیم مبهم هیچ‌گاه مرا خرسند نکرد. باور داشتم که رمزپسندی و تاریک‌اندیشی، نشانه‌های نادانی شدید است، و مردم شتاب‌زده در مواردی که با تجربه‌های منطقی محدود خود به‌شناسایی و روشن‌گری مسایل نائل نیایند، به‌خیال‌بافی می‌پردازند و با این اکسیر اعظم، راه حلی فرضی برای مشکل خود می‌یابند و خاطر آسوده می‌دارند، - چنان‌که انسان ابتدائی چون از عهده‌ي تبیین راه و رسم حوادث طبیعی بر نمی‌آمد، با طرح مفهوم "ارباب انواع"، خود را قانع ساخت. اطمینان یافتم که مفهوم "الهام" یا "نبوغ" یا جز این‌ها، پرده‌ای است که انسان عتیق، نادانسته و ناسنجیده برای پوشانیدن جهل و فرونشاندن اضطراب خود، با تاروپود خیال بافته است. به‌خود گفتم که تبیین تطورات هنری با این مقولات جامد و نامفهوم، کاری بیهوده است. زیرا این مقولات خود مبهم و مجهول‌اند، و هدف تحقیق علمی، تبدیل مجهول به‌معلوم است، نه تحویل مجهول به مجهول. پس برای یافتن پاسخ پرسش‌های خود،- دست به‌مطالعه‌ي دامنه‌داری زدم.

می‌خواستم هنر را بشناسم. اما نمی‌دانستم چگونه. فقط تردیدی نداشتم که روش هنرمند در هنرآفرینی از روش دانش‌مند در تتبع عملی سخت متفاوت است، و در این‌صورت برون‌نگری و طلب علم با درون‌بینی و اشراق هنری يك‌سان نیست. با این همه متوجه شدم که چون بخواهیم درباره‌ي هنرمند یا هنرآفرینی یا اثر هنری تحقیق کنیم، باید دور از کشف و شهود هنرمند و موافق روش‌های سنجیده‌ي اصحاب‌علم، به‌کار پردازیم. هنرآفرینی البته جریانی چون جریان کار علمی نیست، ولی شناخت دقیق آفریننده‌ي هنر و آفریده‌های او بی‌گمان شناخت علمی است. به‌بیان دیگر، کار هنرمند، هنرآفرینی است و برکنار از کار علم، ولی شناخت کار هنرمند یا هنرشناسی کاری علمی است و وابسته به‌حقایق و روش‌های علم.

بنابراین نتیجه گرفتم که هنرشناسی نیازمند علوم است. اما کدام دسته از علوم؟ در آغاز معتقد شدم که چون هنر از طبع هنرمند، از شخصیت او، از اندیشه‌ي او می‌زاید، آن‌چه در خور اهمیت است جریان هنرزایی هنرمند است، و این هم در خطّه‌ي روانشناسی فردی است. اما هر چه بیش‌تر در روانشناسی فردی تفحص کردم بیش‌تر به‌نارِوایی عقیده‌ي خود پی بردم، دریافتم که اندیشه یا طبع انسان چیزی خودزا و خودآ و خودانگیز نیست، بلکه در جریان زندگی انسانی پدید می‌آید و قوام و نظام می‌گیرد. اگر به‌وجود اندیشه یا شخصیت یا طبع مادرزاد اعتقاد کنیم، ناگزیر از آنیم که بسیاری از قوانین و نظریه‌های معتبر علمی، از آن‌جمله نظریه‌ي "تکامل طبیعی" و نظریه‌ي "تکامل اجتماعی" را نادیده گیریم و از حوزه‌ي علم بیرون رویم.

هشیار شدم که محقق اگر "الف" می‌گوید، باید "ب" هم بگوید، یعنی باید صادقانه سیر و سلوک کند و بیهوده اسیر مفاهیمی ناقص نشود و درنگ نورزد. پس، از خلاء به‌ملاء آمدم: از روانشناسی فردی به‌روانشناسي اجتماعی و از آن به‌مردم‌شناسي و جامعه‌شناسی و دیگر علوم اجتماعی کشانیده شدم. پذیرفتم که گرچه هنر زاده‌ي شخصیت هنرمند است، باز باید برای شناخت هنر به‌جامعه روی آورد. زیرا شخصیت هر کس ساخته و پرداخته‌ي محیط اجتماعی اوست. بدین ترتیب از ژرفنای سرگردانی، رهایی یافتم و به‌خاست‌گاه واقعی هنر، به‌جامعه رسیدم.

روشن شد که باید هنرها را در زمینه‌ي اجتماعی آن‌ها مورد مطالعه قرار داد. اما از کجا باید شروع کرد؟ جامعه، سازمان بسیار دامنه‌داری است، و عنصرهای بسیار گوناگونی را در بر می‌گیرد. کدام یک از عنصرها را باید مقدم و کدام را تالی شمرد.

مطابق شیوه‌های جامعه‌شناسی در صدد برآمدم که نخست از میان عنصرهای گوناگون جامعه، مؤثرترین عنصر را که می‌تواند مبنا یا انگاره یا ملاک تحلیل اجتماعی شمرده شود، بیابم و سپس به‌وسیله‌ي آن، به‌تبیین هنرها بپردازم.

از وارسی عنصرهای مستقل و در عین حال هم‌بسته‌ي جامعه، آگاه شدم که این مبنا یا انگاره یا ملاک چیزی جز "طبقه‌ي اجتماعی" نیست – و این قولی است که اکثر جامعه‌شناسان بزرگ برآنند.

از آن‌پس با چند اصل مسلم آغاز کار کردم:

۱- باید از روش‌های تحقیق علمی منحرف نشونم و از یاد نبرم که گرچه روش‌های علوم کنونی از لحاظ کلی یگانه‌اند، هر یک از علوم شیوه های خاص دارند. از این رو هرگز نباید روش تحقیق اجتماعی خود را عیناً از علوم دیگر به‌وام ستانم. پژوهندگانی که در سده‌ي نوزدهم و سده‌ي بیستم، روش علوم فیزیکی یا علوم زیستی را به‌حوزه‌ي علوم اجتماعی آورده‌اند، کشتی به‌خشکی رانده‌اند. زیرا تحقیق‌های ایشان که در عرف علمی "مکانیستی" خوانده می‌شوند، کمتر به‌نتایج مثبت انجامیده‌اند.

۲- باید در پرتو علوم اجتماعی به‌بررسی هنر بپردازم. ولی نباید فراموش کنم که انسان و مظاهر زندگی او بسیار پیچیده‌اند و صرفاً با مقولات یک علم یا حتی یک دسته از علوم شناخته نمی‌شوند. از این‌رو نباید تجسس خود را اسیر محدودیت کنم: نباید مانند بیماران ژئوگرافیسم (**Geographism**) یعنی جغرافیاپرستان، برای تعیین مسائل اجتماعی، تنها به‌شناخت محیط جغرافیایی بسنده کنم، نباید مانند بیماران بیولوژیسم (**Biologism**) زیست‌شناسی‌پرستان، انسان را تنها در مقولات زیست‌شناسی بجویم، نباید مانند مبتلایان پسیکولوژیسم(**Psychologism**) یعنی روانشناسی‌پرستان، مسائل اجتماعی را به‌مقولات روانی نسبت دهم، و نیز نباید مانند اسیران سوسیولوژیسم (**Sociologism**) یعنی جامعه‌شناسی‌پرستان، از عناصر غیراجتماعی زندگی انسان غافل شوم.

۳- باید طبقه‌ي اجتماعی را زمینه‌ي تحولات اجتماعی و مبنا و انگاره و ملاک تحلیل خود شمارم. ولی نباید از این نکته غفلت ورزم که گرچه طبقه‌ي اجتماعی، عامل مقوم سایر عناصر اجتماعي است، عناصر دیگر نیز به‌هنگام خود در وضع طبقه‌ي اجتماعی مؤثر می‌افتند. در این‌صورت باید نه‌تنها طبقه‌ي اجتماعی و سیر عمومی و تعارض‌های داخلی و برخوردهای خارجی آن‌را منظور دارم، بلکه روابط متقابل طبقات اجتماعی و سایر شوؤن اجتماعی را نیز مورد محاسبه قرار دهم، و گرنه گرفتار تفکری ماشینی و عقیم خواهم شد. مسلماً علیت یک‌سری و مکانیکی، اکنون نه در علوم اجتماعی، و نه در علوم دیگر اعتبار دارد.

با این اصول به‌کار پرداختم و سرانجام، به‌گمان خود توانستم روش‌هایی برای هنرشناسی بیابم و این روش‌ها را به‌عنوان آزمایش، در حوزه‌های متفاوت هنر به‌کار بندم. هنرشناسی را با دو دید نگریسته‌ام: دید "ایستا" (استاتیک) و دید پویا (دینامیک). در مبحث هنرشناسی ایستا، از حرکات و تحولات طبقات اجتماعی و فراز و نشیب‌هاي هنر، موقتاً چشم پوشیده‌ام و در قبال دو طبقه‌ي اصلی – خواص و عوام- دو سبکِ هنری کاملاً متفاوت یافته‌ام، و در مبحث هنرشناسی پویا، جریان تحولات و تداخلات طبقات جامعه را عرضه و نتیجه‌گیری کرده‌ام. هنرشناسی ایستا مانند هر تحقیق ایستای دیگر، اصول و عناصر و عوامل اصلی موضوع را به‌ما می‌شناساند، ولی قادر به‌تبیین تحولات و تداخلات و تأثیرات متقابل سبک‌ها نیست. از این‌رو هنرشناسی پویا، مکمل هنرشناسی ایستاست: همان‌طوری‌که هیچ تحقیق ایستا از تحقیق پویا گریز و گزیر ندارد.

بی‌گمان بسیاری از مباحث این تحقیق مخصوصاً مبحث تبیین سبک‌های هنری از سهو و نقص خالی نیستند. زیرا گذشته از فرودستی علمی من، از یک سو موضوع مورد نظر بسیار وسیع است و از سوی دیگر تحقیق علم‌الاجتماعی در خطّه‌ي هنر، تازگی دارد، و چنان‌که هنرشناسان بزرگ معاصر می‌گویند، هنوز کاری قابل در این عرصه، صورت نپذیرفته و نظریه‌ي علمی جامعی درباره‌ي تطورات هنری پدید نیامده است- نه در غرب و نه در شرق.

کار تدارک چنین نظریه‌ای بر عهده‌ي جامعه‌شناسی هنر است و جامعه‌شناسی هنر که موضوع آن بستگی‌های متقابل هنر و دیگر مظاهر زندگی اجتماعی است، علمی نورسته است و حتی به‌قدر سایر شاخه‌های جامعه‌شناسی پیش‌رفت نکرده است.

این تحقیق ناچیز با آن‌که از لحاظ روش و نتایج، کاری ابتکاری است، باز چنان‌که انتظار می‌رود، پا بر حقایق مقبول علمی دارد و همه‌ي عناصر آن، مگر بدیهیات تاریخی و مشهورات اساطیری، بر مدارک معتبر استوار شده‌اند. با این‌همه، مسلماً کاستی بسیار دارد و نیازمند نقد و تصحیح اهل نظر است.

(قطعه‌ای از یک مصاحبه)

**جامعه‌شناسی هنر**

I. بررسی نظریه‌های گوناگون درباره‌ی هنر

آن‌چه محققان کنونی برآنند، این است که برای شناخت دقیق هنرها و نیز هر امر ریشه‌دار کهن‌سال دیگر، باید در بادی امر منشأ و سیر آن‌ها را دریافت و سپس با بصیرت ژرف و پهناوری که از چنین تفحصی به‌دست می‌آید، به‌تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخت و به‌عناصر و تعریف آن‌ها رسید.

اما چون هنرها در آغاز جزء لاینفک زندگی انسانی بوده‌اند، هیچ‌گاه نمی‌توان جریان ابتدائی آن‌ها را مستقل از شوؤن مختلف زندگی بررسی کرد.

بنابراین، در این پژوهش، نخست خاست‌گاه و سیر هنرهای ابتدائی مطمح نظر می‌افتد و پس از آن، عناصر و مختصات آن‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند.

به‌اتکاء اکتشافات علوم اجتماعی، می‌توان گفت که شعر و نیز موسیقی و رقص و پیکرنگاری و پیکرتراشی و دیگر فعالیت‌هائی که امروز مدلول لفظ "هنر" است، از نخستین جلوه‌های حیات انسانی است. انسان از آغاز هم‌چنان‌که ابزار و سلاح می‌ساخت و خوراک و پناه‌گاه می‌جست، به‌کارهای هنری دست می‌زد، پایکوبی و دست‌افشانی می‌کرد، ترانه می‌خواند و پیکر می‌ساخت ...

در قدمت هنر بحثی نیست، بحث در این است که انسان خشن و گرسنه و سرگردان ابتدائی، چرا در گیرودار زندگی پرتلاطم پیش از تاریخ، به‌آفرینش هنری می‌پرداخت.

بی‌گمان، انسان ابتدائی به‌موازات تلاشی جان‌کاه که برای صیانت ذات خود می‌کرد، آثار هنری نیز می‌آفرید و از این کار سود یا لذت می‌برد. اگر آثار هنری به‌نحوی از انحاء، سودرسان یا لذت‌بخش نمی‌بود قطعاً هیچ‌گاه به‌وجود نمی‌آمد، پس باید دید که آثار هنری چه بهره‌ای به‌بشر آن روزگاران می‌رسانید. شناخت این نکته برای هرگونه تحقیق هنری و از آن‌جمله بررسی کنونی ما ضرورت دارد. زیرا بدون شناخت منشاء و سیر گذشته‌ي یک امر، شناخت وضع موجود و جریان آینده‌ي آن به‌درستی میسر نمی‌شود.

فیلسوفان و هنرشناسان از دیرگاه در این باره پژوهش کرده‌اند و بنابر عقیده و سلیقه‌ي خود، آراء گوناگون آورده‌اند. ولی عموماً باور داشته‌اند که هنر از فطرت بشر تراویده است. گفته‌اند که انسان به‌مقتضای نظام دنیای درون خود، دست به هنرآفرینی زده است و به‌بیان دیگر، هنرآفرینی محرکی درونی یا غریزی دارد و مانند خور و خواب و تولید مثل و دیگر فعالیت‌های حیاتی، برای حفظ زندگی انسانی ضرورتی طبیعی دارد. پژوهنده‌ای درباره‌ي منشاء هنرها از هشت نظریه یاد می‌کند:[۱]

۱- هنرها ناشی از غریزه‌ي بازی‌اند.( نظریه‌ي شیل‌لر Schiller و اس‌پن‌سر Spencer).
۲- هنرها برای تزئین و جلب نظر دیگران پدید می‌آیند.( نظریه‌ي مارشال Marshal).
۳- هنرها از شور خودنمائی زاده می‌شوند. ( نظریه‌ي بالدوین Baldwin) .
۴- هنرها از اتحاد شور بازی و شور خودنمائی می‌زایند.( نظریه‌ي لانگ‌فلد Langfeld).
۵- هنرها معلول تلطیف غریزه‌ي حیوانی سازندگی هستند.( نظریه‌ي الکساندر Alexander).
۶- هنرها از عقده‌های جنسی سرچشمه می‌گیرند.( نظریه‌ي فروید Freud).
۷- هنرها از تلطیف محرکات فطری مختلف تحقق می‌یابند.( نظریه‌ي مک‌دوگال McDougall).
۸- هنرها در آغاز برای رفع حوائج عملی لزوم یافتند. ( نظریه‌ي هیرن Hirn).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، همه‌ي این نظریه‌ها، مگر نظریه‌ي هشتم، هنرها را به‌صورتی، به غرایز نسبت می‌دهند. در این‌جا هفت نظریه‌ي اول تحت سه عنوان مورد بحث قرار می‌گیرند:

۱- هنر ناشی از "غریزه‌ي بازی" است.

---

[1]-H. Lundholm, in Shipley: dictionary of world literature, 1953, P. 9.

۲- هنر "زادهٔ غریزهٔ تناسلی" است.

۳- هنر محصول" غریزهٔ تزیین" است.

نظریهٔ اول: گروهی معتقدند که هنرآفرینی نوعی بازی است و بازی، عملی غریزی است. این نظریه، خود به‌چهار شکل مختلف بیان شده است. هنرآفرینی نوعی بازی است، ولی نتیجهٔ آن احساس آزادی و سبک‌باری است(شیل‌لر)؛ هنرآفرینی نوعی بازی است، ولی منجر به‌احساس لذت بی‌شائبه می‌شود(اس‌پن‌سر)؛ هنرآفرینی نوعی بازی است، ولی با خودفریبی شیرینی ملازمت دارد( لانگه Lange)؛ هنرآفرینی نوعی بازی و وسیلهٔ کسب قدرت و تسلط بر مقتضیات زندگی است.( گروسGroos). این هر چهار شکل را می‌توان به‌دو شکل کلی تحویل کرد، زیرا موافق سه شکل نخستین، هنرآفرینی هدفی بیرون از خود ندارد، و بنابر شکل چهارم، "بازی هنری" وسیلهٔ سازش با محیط است. در این‌صورت همهٔ این نظریه‌ها در دو نظریه خلاصه می‌شود:

الف. هنرآفرینی نوعی بازی است، و بازی وسیلهٔ دفع نیروی زاید ارگانیسم و احساس خوشی است.

ب. هنرآفرینی نوعی بازی است، و بازی وسیله و مقدمهٔ آموختن اعمال حیاتی است.

الف. شیل‌لر و اس‌پن‌سر و لانگه می‌گویند که هنری نوعی بازی است، و بازی فعالیتی است بی‌هدف که در نتیجهٔ فزونی نیروی ارگانیسم روی می‌دهد. ارگانیسم انسانی و حیوانی قسمتی از نیروی خود را در راه کارهای لازم حیاتی صرف می‌کند و برای صرف باقیماندهٔ نیروئی که بقاء یا تراکم آن مخل و مزاحم اعمال حیاتی می‌شود، به‌حرکاتی بی‌هدف دست می‌زند. هنرآفرینی یکی از صور بازی است و مانند بازی‌های دیگر هدفی بیرون از خود ندارد و نقشی مثبت ایفا نمی‌کند، بلکه فقط باعث دفع نیروی زاید بدن است و دفع نیروی زاید، به‌قول شیل‌لر، ارگانیسم را سبک‌بار و آسوده می‌سازد[۲] و به‌قول اس‌پن‌سر، آنرا ملتذذ می‌کند[۳] و به‌قول لانگه، آنرا به سرمستی و توهمی خوشایند سوق می‌دهد[٤]. در انتقاد این نظریه می‌توان گفت:

۱- چنان‌که از بررسی بازی‌های اقوام ابتدائی کنونی و جوامع قدیم مثلاً یونان باستان بر می‌آید، قسمتی از فعالیت‌های افراد بالغ جوامع ابتدائی که در نظر متمدنان، تفننی و از زمرهٔ بازی‌هاست، در واقع اعمالی است که برای نیل به‌هدف‌ها و مقاصد معینی صورت می‌گیرد. بنابراین، انسان ابتدائی در سنین بزرگی، اساساً به"بازی" (در معنی فعالیت‌های بی‌هدف) توجهی ندارد، و هنر ابتدائی را نمی‌توان بازی، یعنی فعالیت بی‌هدف انسان بالغ ابتدائی دانست.

۲- انسان در گیرودار حیات مخوف و دشوار ابتدائی ، دائماً برای حفظ خود و جست‌وجوی خوراک و پناه‌گاه تلاش می‌کند، و دراین‌صورت، به‌ندرت نیروی زایدی برای او باقی می‌ماند تا برای صرف آن به‌فعالیت‌هایی بی‌هدف مانند بازی بپردازد.

۳- اگر هنرآفرینی را نوعی بازی یعنی فعالیتی غریزی بدانیم، به‌این سئوال بر می‌خوریم که چرا این بازی برخلاف دیگر بازی‌ها، این‌قدر منظم و دل‌پذیر است و به‌اشکال بسیار دقیق و ظریف در می‌آید، و چگونه یک عمل غریزی که طبیعتاً باید به‌صورت کمابیش ثابتی متحقق و متظاهر شود، این همه تغییر و تحول و تنوع می‌پذیرد.

پس، از آن‌چه گذشت، در می‌یابیم که نظریهٔ بازی اس‌پن‌سر از عهدهٔ تبیین فعالیت‌های هنری بشر بر نمی‌آید، و هنر ابتدائی را نمی‌توان وسیله‌ای برای دفع نیروی زاید دانست.

ب. کارل گروس(Karl Groos) هنر را از تجلیات غریزهٔ بازی می‌داند، و در بیان بازی اشاره می‌کند که افراد انسان و سایر حیوانات عالی، خودبه‌خود در کودکی از اعمال حیاتی بزرگ‌تران تقلید می‌کنند و به‌این ترتیب تدریجاً راه و رسم زندگی را می‌آموزند و برای زندگانی مستقل، مجهز و آماده می‌شوند[٥].

بر این نظریه نیز ایرادهایی از همان قبیل که در مورد نظریهٔ پیشین بیان شد، وارد است.

۱- اگر فرض کنیم که انسان در دورهٔ کودکی، به‌قصد آموختن اصول زندگی به‌بازی می‌پردازد، نمی‌توانیم بپذیریم که در بزرگی نیز به‌این کار ادامه می‌دهد. زیرا افراد بالغ قاعدهٔ این اصول را قبلاً آموخته است و از این‌گذشته، پس از بلوغ، چون باید به حل مسائل واقعی حیات اشتغال ورزد، نمی‌تواند مجالی برای تمرین و تجربه‌اندوزی داشته باشد.

---

[2]-C. Thomas: Life and works of Schiller, 1901, (letter 15).
[3]-H. Spencer: The principles of psychology, vol. II, 1890, 627- 648. PP.
[4]-K. Lange: Das wesen der kunst, 1907 P. 298, PP. 167- 173
[5]-K.Groos: The play of animals, 1898, preface, P. XX, The play of man,1901. P. 2.

۲- اگر هنرآفرینی را نوعی بازی بینگاریم که انسان را با محیط خود سازش می‌دهد، باید قبول کنیم که انسان ابتدائی به‌جای مواجهه و مبارزه با واقعیت، در کنجی نشسته و به‌وساطت ترانه و تصویر و مجسمه، به‌شناختن و دگرگون ساختن محیط زندگی خود نائل آمده است این‌هم نامفهوم و پوچ و یاوه است.

۳- اعضای جوامع ابتدائی کنونی از این منظر به‌هنر نمی‌نگرند: آنرا وسیله‌ای برای آموزش و پرورش و آماده ساختن افراد نمی‌دانند.

نتیجه‌ي اینکه، هنر را نمی‌توان مشابه بازی و ناشی از غریزه‌ي بازی دانست، و آراء کسانی که این دو فعالیت را با هم اشتباه کرده‌اند- از افلاطون و شیلر و اس‌پن‌سر و لانگه تا گروس و نیز فرورن(verworn)،[6] - بر خطاست.

هنرآفرینی از "غریزه‌ي بازی" نمی‌تراود و وسیله‌ي طبیعی حفظ حیات انسان نیست.

نظریه‌ي دوم: داروین و بسیاری از پیروانش بر آن بوده‌اند که حیوانات، خاصه نرها ذاتاً تدابیر و وسایلی برای جلب جفت و تسهیل عمل تناسل و تولید مثل به‌کار می‌برند. از این زمره است پوست و مو یا پشم رنگین برخی پستانداران و پرهای رنگارنگ و نغمه‌سرائی بعضی پرندگان. انسان نیز به‌همین منظور، خود را می‌آراید و محیط خود را تزئین می‌کند. بنابراین هنری که از این رهگذر پدید می‌آید، یکی از وسائل بقای نوع انسان است[7].

این نظریه نیز مشمول پاره‌ای انتقادات و از جمله برخی از ایرادهای بالاست:

۱- از زیست‌شناسی بر می‌آید که زیبائی برای جانوران مطرح نیست، و جلوه‌ي ظاهری باعث جلب آن‌ها نمی‌شود. گل‌های زیبا پرندگان و حشرات را جلب نمی‌کنند، بلکه گل‌های بودار و مفیدند که آن‌ها را به‌خود می‌کشانند. جانوران ماده هم، جفت را موافق دل‌خواه خود و به‌علت زیبائی او بر نمی‌گزینند، بلکه معمولاً قوی‌ترین افراد نر، ماده‌ها را می‌ربایند.

۲- اگر بخواهیم بال و پر و نغمه‌های بعضی پرندگان یا لانه‌ي مورچگان و کندوی زنبوران عسل را به‌صرف آن‌که در نظر ما خوشایند یا واجد انتظامی هندسی هستند، با آثار هنری همسنگ بدانیم، لزوماً باید بسیاری از چیزها از قبیل ذرات متبلور فلزات یا تکه‌های برف یا قطره‌های آب و قطعات ابر و گل و جواهر را نیز اثر هنری بشماریم. زیرا آن‌ها هم نمائی رنگین یا درخشان یا متقارن و منظم دارند و خوشایند ما هستند ولی قبول این امر نه‌تنها ماهیت هنر انسانی را روشن نمی‌سازد، بلکه مفهوم کلمه‌ي "هنر" را گنگ‌تر و مبهم‌تر می‌کند، زیرا در عرف ما "اثر هنری" عبارت از چیزی است که به‌وسیله‌ي انسان ساخته و پرداخته شده باشد.

۳- اگر برخی از جان‌وران دون انسان برای جلب جفت و تسهیل تولید مثل، به‌تزئین خود و محیط خود می‌پردازند، پس چرا بسیاری از جان‌وران از هرگونه خودآرائی و تزئینی برکنارند؟ چرا میمون که از دیگر حیوانات(جز انسان) کامل‌تر است، به‌هیچ‌وجه خود را نمی‌آراید، چهچه نمی‌زند و چیزی که بتوان بدان "اثر هنری" نام داد، نمی‌آفریند؟ ممکن است بگویند که ما حق نداریم حیات میمونی را با موازین زندگی انسانی بسنجیم و آنرا فاقد اثر هنری بدانیم. در پاسخ می‌گوئیم که اگر چنین حقی نداریم، پس چرا حیات پرندگان را با ملاک‌های انسانی می‌سنجیم و قائل می‌شویم که پر و بال و آواز پرندگان چون برای "ما" خوشایند است، نزد خود آن‌ها نیز خوشایند و دوست‌داشتنی و وسیله‌ي جلب جفت است؟ ماییم که نوای بلبل یا بال شیر یا دم طاووس یا کاکل حواصیل را- از نظر خودمان – زیبا و خوشایند می‌یابیم، و ماییم که پستانداران مثلاً میمون را – باز از نظر خودمان- فاقد چنان جمال و تزئیناتی می‌شماریم. اگر پرندگان (از نظر ما) "غریزه‌ي تزئین" داشته باشند، پستانداران نیز(از نظر ما) باید دارای چنین غریزه‌ای- اما کامل‌تر- باشند. چون آثار چنین غریزه‌ای را در کامل‌ترین پستانداران یعنی میمون نمی‌بینیم، پس به‌حق حکم می‌کنیم که نمی‌توان رنگ و نگار بعضی جان‌وران و انتظام و ظرافت لانه و آشیانه‌ي بعضی دیگر را ناشی از "غریزه‌ي تزئین" و وسیله‌ي جلب جفت دانست.

۴- اگر هنر ابتدائی، نوعی تزئین و ناشی از "غریزه‌ي تناسلی" و وسیله‌ي جلب جفت باشد، پس سابقه‌ي تاریخی هنرهای تزئینی به‌ویژه آرایش بدن- خال‌کوبی و رنگ‌آمیزی پوست و خودسازی – باید به‌مراتب بیش از سابقه‌ي سایر هنرها باشد. برخلاف عقیده‌ي هنرشناسان پیشین- امثال هورنس(Hoernes) و وئرمان (Woermann) و گروسه(Grosse) که هنرهای تزئینی را قدیمی‌ترین هنرها می‌پنداشتند، از تصویرها و طرح‌هائی که بر دیوارهای برخی از غارهای فرانسه و اسپانیا کشف شده است، به‌خوبی بر می‌آید که انسان از ابتدای کار- از دوره‌ي حجر قدیم- به‌کشیدن

---

[6]-H. Verworn: <u>Die anfange der runst</u>, 1909

[7]-Ch. Darwin: <u>Descent of man and selection in relation to sex 1</u>873, vol. I, PP. 63-64.

تصویر رغبتی تمام داشته است، و بنابراین خودآرائی بر پیکرسازی مقدم نیست. پس هنرهای انسانی را نمی‌توان نوعی تزئین و محصول غریزه‌ي تناسلی دانست.[۸]

۵- اگر قبول کنیم که جان‌وران به‌اقتضای "غریزه‌ي تزئین" خود را می‌آرایند و حتی هنر می‌آفرینند، باز هم نمی‌توانیم آثار هنری انسانی را در شمار فعالیت غرایز بگذاریم. زیرا معمولاً فعالیت‌های غریزی مثلاً لانه‌سازی پرندگان، بنابر قوالب کمابیش ثابتی صورت می‌گیرد، حال آن‌که آثار هنری انسانی در جریان زمان و پهنه‌ي مکان به‌هزاران هیأت گوناگون در آمده است. داروین خود اعتراف می‌کند که در جوامع نسبتاً پیش‌رفته نمی‌توان تجلیات هنری را با غریزه و فطرت انسانی تبیین کرد[۹] .

مردم‌شناسان به‌خوبی نشان داده‌اند که در جوامع ابتدائی نیز نمی‌توانیم تجلیات هنری را به‌استناد غریزه باز نمائیم. زیرا در آن جوامع هم، به‌تنوع آثار هنری و اختلاف‌های عظیمی که معلول عواملی غیر از غرایز است، بر می‌خوریم.

۶- انسان ابتدائی برای کشیدن طرح‌ها و نقوش مطلوب خود گوشه‌های دورافتاده‌ای از غارها را که کاملاً از هوای آزاد و روشنائی دور و از این‌رو خفقان‌آور و غیرقابل‌سکونت بود، بر می‌گزید، چنان‌که تصاویری که در غار نی‌یو(Niaux) در آری‌یژ(Ariege) کشف شده است، در هشتصدمتری دهانه‌ي غار قرار دارد. این دورافتادگی می‌رساند که آثار هنری به‌منظور تزئین و تجمل به‌وجود نیامده است. از اکتشافات باستان‌شناسی بر می‌آید که اقامت‌گاه انسان ابتدائی معمولاً از محل تصاویر دور و به‌دهانه‌ي غار نزدیک بوده است. اگر انسان ابتدائی به‌قصد تزئین و برای جلب جفت به‌فعالیت‌های هنری می‌پرداخت، مسلماً به‌جای اعماق تیره و دلگیر غار، قسمت‌های ابتدائی و روشن و قابل سکونت غار را برای پیکرسازی اختیار می‌کرد تا جفت یا جفت‌هایش به‌سهولت از تماشای آن‌ها برخوردار شوند و به‌وجد آیند.

از این نکته نیز استنباط می‌شود که انسان ابتدائی به‌تحریک "غریزه‌ي تناسلی" و برای جلب جفت دست به‌کارهای هنری نمی‌زده است.

۷- تصاویر و طرح‌های انسان اولیه معمولاً بر روی يك‌دیگر کشیده شده‌اند. انسان ابتدائی با آن‌که از حیث مکان در مضیقه نبود، اصرار داشت که دائماً در نقاط معینی نقاشی کند. از این‌رو برای کشیدن یک تصویر جدید اجباراً يك تصویر قدیمی را می‌تراشید و از میان می‌برد و بر جای آن تصویر جدیدی می‌کشید. این‌هم می‌رساند که هدف هنرآفرینی تزئین و خودنمائی نبوده است.

۸- چنان‌که بسیاری از جامعه‌شناسان دریافته‌اند، اکثر اقوام ابتدائی موجود که تا اندازه‌ای همانند انسان اعصار اولیه زیست می‌کنند، فعالیت‌های هنری، حتی هنرهای تزئینی را وسیله‌ای برای جلب نمی‌شمارند، بلکه چنان‌که خواهیم دید، از دیده‌ي دیگری به‌فعالیت‌های هنری می‌نگرد.

حاصل سخن اینکه آثار هنری، تجلی "غریزه‌ي جنسی" و وسیله‌ي جلب جفت و تولید مثل و بقاء نوع نیست، و رأی داروین و نیز دیگر نظریه‌های مشابه، مثلاً نظریه‌ي فروید، بر واقعیت انطباق نمی‌یابد.

نظریه‌ي سوم: کانت و جمعی از هنرشناسان از دیرگاه انسان را دارای مواهب و کراماتی ملکوتی دانسته و باور داشته‌اند که انسان به‌حکم فطرت برخلاف جان‌وران دیگر، پای‌بند اشکال و الوان می‌شود و بدون چشم‌داشت هیچ‌گونه سود و نتیجه‌ای، به‌خودی‌خود، از "زیبائی" لذت می‌برد[۱۰] . ضعف این نظریه به‌خوبی آشکار است:

۱- نمی‌توان به‌وجود "غریزه‌ي جمال‌پرستی" قائل شد. زیرا همه‌ي غرایز برای بقاء موجود لزوم مبرم دارند، ولی "غریزه‌ي جمال‌پرستی" متضمن هیچ‌گونه اهمیت حیاتی نیست. فعالیت‌های غریزی عبارت از اعمال مفید و لازمی است که بر اثر هزاران سال تکرار، جزو اختصاصات ارگانیسم‌های حیوانی شده و به‌انسان به‌ارث رسیده است. وجود غرایز برای بقاء فرد و نوع ضرور است، ولی آیا "جمال‌دوستی" برای صیانت ذات انسان- مخصوصاً انسان نیمه‌حیوان ابتدائی- هیچگونه ضرورتی دارد؟

۲- اگر فرض کنیم که چنین غریزه‌ای در میان باشد، باز نمی‌توانیم آثار هنری ابتدائی را تبیین کنیم زیرا می‌دانیم که انسان ابتدائی برای خرسند ساختن مهم‌ترین غریزه‌ي خود - غریزه‌ي صیانت ذات- ناگزیر از مبارزه‌ای درنگ‌ناپذیر است و چنان به‌دشواری از عهده‌ي حفظ خود و تدارک خوراک و پناه‌گاه بر میآید که مسلماً نیرو و مجالی برای برآوردن

---

[8]-Earl of Listowel: A critical history of modern aesthetics, 1933, P. 229.

[۹]- داروین، کتاب سابق‌الذکر، چاپ دوم، ۱۸۷۴، ص ۹۲.

[10]-Immanuel Kant: Critique of judgement, 1892, PP. 67-84.

نیازمندی‌های غریزی درجه‌ي دوم و از جمله "غریزه‌ي جمال‌دوستی" (در صورتی‌که به‌فرض محال، چنین غریزه‌ای موجود باشد) ندارد.

۳- اگر محض "جمال‌دوستی" به‌ایجاد آثار هنری می‌پرداخت، آیا گوشه‌های دورافتاده و نامسکون غارها را صحنه‌ي پیکرنگاری و پیکرتراشی می‌ساخت، ؟ اگر جمال‌دوست بود آیا آثار جمیل را از محوطه‌ي زندگی خود دور می‌داشت؟ (رجوع شود به‌ایراد ششم بر نظریه‌ي تناسلی هنر).

۴- اگر جمال‌دوست بود، چرا اصرار ورزید که تصاویر زیبای خود را روی یك‌دیگر بنگارد و از افزایش آن‌ها جلو گیرد؟(رجوع شود به‌ایراد هفتم بر نظریه‌ي تناسلی هنر).

۵- در جوامع ابتدائی کنوني، اثری از این ذوق و موهبت عظمی نمی‌بینیم.

در این‌صورت در می‌یابیم که نباید آثار هنری اولیه را به" غریزه‌ي جمال‌دوستی" نسبت داد و انسان وحشی ابتدائی را دارای ذوق هنری فطری پنداشت.

بر روی‌هم، نمی‌توان گفت که انسان ابتدائی به‌اقتضای نظام درونی خود دست به‌هنرآفرینی می‌زده است. سلوک انسان و از جمله هنرآفرینی منحصراً، تجلی غرایز معدود حیوانی نیست، و چنان‌که در جای دیگر گفته‌ام[۱۱] نظریه‌ي نازای غرایز نه‌تنها در مورد انسان، بلکه در مورد جان‌وران پست‌تر نیز نارساست. اجمالاً بعضی نقایص نظریه‌ي غرایز را نام می‌بریم:

الف- اعتقاد به‌وجود غرایز یعنی اعتقاد به‌وجود یک سلسله استعداد برای اجرای اعمالی نیاموخته، مشکلی نمی‌گشاید. اگر بگوئیم که انسان دوست می‌دارد، زیرا "غریزه‌ي دوست داشتن"دارد، چنان است که بگوئیم، انسان دوست می‌دارد، زیرا دوست می‌دارد. مفهوم غریزه- مانند مفهوم "نفوس حیوانی" دکارت و "تصورات فطری" لاک و "موناد"های لایب‌نیتس و "نومن" کانت و "مطلق" هگل – خود امری مبهم و مجهول است و نمی‌تواند روشن‌گری علمی کند.

ب- نظریه‌های هواخواهان غرایز، به‌قدری متشتت و مختلف است که هر یک را می‌توان برای رد و طرد دیگری اقامه کرد. یکی از نکات مورد اختلاف، تعداد غرایز است. در این باره روان‌شناسان، به‌تفاوت از دو(فروید) و چهار(تراترTrotter) و نوزده (جیمز **James**) و عده‌ي بیش‌تری (ثورن‌دایک Thorndike و مک‌دوگال McDougall) یاد کرده‌اند.

پ- از زمان لاک و هل‌وسیوس(Helvetius) به‌این سو، معلوم شده است برخی از فعالیت‌های انسانی که در شمار اعمال غریزی گذاشته می‌شود، اکتسابی و آموختنی هستند.

ت- غرایز اساساً مکانیسم‌های حیوانی ساده‌ای هستند و در همه‌ي اقوام و افراد از انسان پیش از تاریخ تا اقوام ابتدائی کنونی و انسان متمدن – یك‌سانند، و در این‌صورت به‌خودی‌خود نمی‌توانند اختلافات عظیم افراد و اقوام را باز نمایند.

ث- غرایز انسان، هر چه باشند، محصول تکامل انسانند، و به‌این سبب به‌هنگام خود، تغییر شکل می‌دهند و موافق مقتضیات محیط، به‌صورت‌های پیچیده‌ي گوناگون در می‌آیند. پس حتی برای شناخت اعمال غریزی، شناخت عوامل غیرغریزی محیط، لزوم می‌یابد.

حال‌که غرایز یا فطرت یا عوامل بیولوژیک، یعنی تجهیزات طبیعی فردی از عهده‌ي تبیین هنر، بر نمی‌آید، لزوماً باید هنر را امری اجتماعی بدانیم و اعتقاد کنیم که عامل مبین هنر، روابطی است که در دنیای خارج، میان افراد انسانی برقرار می‌شود.

با آن‌که ارگانیسم‌های فردی، عناصر سازنده‌ي جامعه‌اند، باز حیات اجتماعی تابع قوانین حاکم بر حیات فردی نیست، چنان‌که مواد مختلف، با آن‌که همه، مرکب از ذرات موله‌کولی‌اند، باز برای خود خواص و قوانینی مستقل از خواص و قوانینی مستقل از خواص و قوانین موله‌کول‌ها دارند. بر این منوال، مختصات و مقتضیات فرد و جامعه بر یك‌دیگر منطبق نمی‌شوند.

پس ما که منشاء هنر را در ارگانیسم فرد نیافتیم، ناگریز باید آنرا در اجتماع پیرامون فرد بجوئیم.

چون جامعه یا حیات اجتماعی مفهوم وسیعی دارد و مرکب از شوؤن فراوان است، به‌آسانی نمی‌توان هنر را پی‌گردی کرد. اختلافات نظر محققان درباره‌ي سرچشمه‌ي اجتماعی هنر از این‌جا پدید می‌آید.

---

[۱۱]- ا. ح. آریان‌پور: رساله‌ای در باب دینامیسم تاریخ، ۱۳۳۰، ص ۴۰-۱۳۸

گروهی از هنرشناسان برآنند که انسان ابتدائی به‌قصد آن‌که خود را در جامعه، مشخص و ممتاز سازد و احترام و ارادت دیگران را به‌خود جلب کند، به‌خویشتن‌آرائی و تزئین و تلطیف محیط خویش می‌پرداخت، و در این‌صورت هنر زاده‌ي شوقی است که انسان‌های نخستین، به‌خودنمائی و کسب عزت و امتیاز داشته‌اند.

این نظریه که صاحبانش، تطور تاریخی انسان را از نظر دور می‌دارند و خصائل انسان متمدن دوره‌های اخیر را به‌انسان ابتدائی نسبت می‌دهند، مَحطّ انتقادات بسیار است:

۱- انسان ابتدائی چنان گرفتار تهیه‌ي خوراک و پوشاک و پناه‌گاه بود که فرصت "امتیازطلبی" نداشت. امتیازات اجتماعی هنگامی ظهور کرد که انسان ازصورت "ابتدائی" بیرون آمد و تا اندازه‌ای بر طبیعت مسلط شد و توانست فارغ از غم قوت و غذای روزانه، در پی امتیاز و تجمل و تفنن رود. بنابراین هنر ابتدائی نمودار تجمل‌پرستی و امتیازجوئی نیست.

۲- اگر بپذیریم که انسان ابتدائی امتیازطلب بود، باید ببینیم که چرا نقاشی و مجسمه و موسیقی و شعر را "امتیاز" می‌شمرد. اگر بگوئیم که انسان "طبعاً" به‌آثار هنری می‌گراید و می‌بالد، در آن‌صورت با تمام اشکالات نظریه‌ي "غریزه‌ي جمال‌دوستی" روبرو می‌شویم. در غیر این‌صورت هم نمی‌توانیم تبیین کنیم که چرا هنرآفرینی وسیله‌ي خودنمائی و کسب امتیاز است، مگر آن‌که برای آن فایده‌ای بجوئیم و به‌این ترتیب به‌طرح نظر دیگری بپردازیم.

۳- اگر انسان ابتدائی هنر را امتیازی اجتماعی می‌دانست، زوایای مهجور غارها را برای نمایش "امتیازات" خود بر نمی‌گزید. (رجوع شود به‌ایراد ششم بر " نظریه‌ي تناسلی هنر".)

۴- وانگهی دلیلی نداشت که تصاویر جدید را روی تصاویر قدیم بکشد و قسمتی از "امتیازات" خود را از میان ببرد.(رجوع شود به‌ایراد هفتم بر " نظریه‌ي تناسلی هنر".)

۵- در جوامع ابتدائی کنونی هنرآفرینی وسیله‌ي خودنمائی و کسب امتیازات اجتماعی نیست.

بنابراین چون نمی توانیم هنر را امتیاز و آرایشی اجتماعی یعنی یکی از عوامل فرعی حیات اجتماعی بشماریم، ناچار باید آن‌را از وسائل معیشت یعنی از عوامل اصلی حیات اجتماعی محسوب داریم.

## II. تبیین هنرهای ابتدائی

برای آن‌که به‌درستی منشاء هنرها را دریابیم و از قضاوت سطحی ایمن مانیم، باید بدون توسل به وهم و گمان، حیات اجتماعی ابتدائی را مورد پژوهش قرار دهیم و در این راه، بر واقعیات عینی تکیه کنیم.

واقعیاتی که در این زمینه در اختیار ماست، دو گونه است: یکی آثاری است که از انسان ادوار پیش از تاریخ به‌جا مانده و شامل پنج بخش اصلی است: آثار نقاشی و حکاکی و کنده‌کاری و مجسمه‌سازی و ترسیم روی گل یا شن،[۱۲] دیگری اطلاعاتی علمی است که درباره‌ي جوامع ابتدائی موجود در دست داریم.

توضیحاً باید بگوئیم که مصنوعات و آثار هنری برخی از اقوام نامتمدن کنونی از جهاتی به‌ساخته‌های جوامع ابتدائی می‌ماند. مردم‌شناسان به‌مدد اکتشاف‌های خود، در تبیین این همانندی‌ها گفته‌اند که هم‌سانی اوضاع کلی زندگی برخی از اجتماعات پیش از تاریخ و بعضی از جوامع ابتدائی زمان حاضر، موجد تشابه هنری آن‌ها شده است. البته منکر نمی‌توان شد که مردم ابتدائی کنونی، با وجود رکود و سکون نسبی خود، باز در جریان قرون ازصورت اقوام پیش از تاریخ بیرون آمده و کمابیش رو به‌کمال رفته‌اند. با این وصف هنوز از جهات بسیار به‌مردم ابتدائی قدیم می‌مانند، و از این‌روی شناسائی آن‌ها برای دریافت جوامع ابتدائی سودمند و نتیجه‌بخش است.

در نظر اصحاب علوم اجتماعي، زندگی بومیان استرالیا و بوشمن‌هاي(Bushman) افریقای جنوبی و اسکیموها، مشابه‌ي حیات مردم صیاد و ماهیگیر عصر دیرینه‌سنگی است، جامعه‌هاي سرخ‌پوستان آمریکای شمالی و جنوبی و اقوام جزایر اقیانوس آرام- مه‌لانزی(**Melanesia**) و میکرونه‌زی(**Micronesia**) و پولی‌نه‌زی(**Polynesia**)- به‌اجتماعات مردم کشاورز عصر نوسنگی مي‌ماند، و اکثر سیاهان آفریقا و بومیان مالایا با اقوام عصر فلز برابرند.[۱۳]

---

[12]-I. S. B. Leakey: "Graphic and plastic arts", in singer and others: A history of technology, vol. I. 1956, P. I49.

[13]-Earl of Listowel: A critical history of modern aestethics, 1933, PP.

بر ماست که به‌اعتبار این واقعیات دوگانه به‌تبیین هنر ابتدائی همت گماریم:

مقدمتاً باید متذکر شویم که موافق علوم اجتماعی، آن‌چه انسان را از دیگر جان‌وران ممتاز ساخته است، دو عمل انسانی است: ابزارسازی و سخن‌گوئی، تا جائی که از علوم معاصر بر می‌آید، می‌توان گفت که انسان از نخستین مراحل تکامل خود، جانوری اجتماعی بوده است. مرد و زن طبعاً به‌یك‌دیگر بستگی پیدا می‌کردند و از این بستگی، کودکی زاده می‌شد. بچه‌ي انسان پیش از دیگر حیوانات به‌پرستاری نیاز داشت، از این‌رو درازمدتی نزد مادر می‌ماند. مادر کودک را بهره‌ای از وجود خود می‌دانست، از او نگهداری می‌کرد و راه ورسم زیستن را به او می‌آموخت. به‌این سبب افراد انسان در دسته‌های کوچک به‌سر می‌بردند.

اینان نه پوششی داشتند و نه خانه‌ای برای خود می‌ساختند. بدن آنان خمیده و پوشیده از مو بود، و دست‌هایشان به‌پا شباهت داشت. روزها در میان شاخه‌های درختان در جست‌وجوي میوه تلاش می‌کردند و شب‌ها روی درختان به‌خواب می‌رفتند. چون زندگی آنان روی درختان می‌گذشت، ناچار از آن بودند که برای یافتن میوه و فرار از خطرات با مهارت و شتاب از شاخه‌ای به‌شاخه‌ای و از درختی به‌درختی بجهند. پس به‌تدریج حواس آنان تیز و دست‌ها و انگشتانشان چابک و دقیق شد.[14]

رشد دست‌ها و انگشتان باعث شد که انسان از عهده‌ي کارهای تازه‌ای برآید. همچنان‌که می‌توانست با دست‌ها به‌شاخه‌ها بیاویزد و میوه‌ها را بچیند، قادر بود که سنگ یا چوبی به‌دست گیرد و با آن به‌دشمنان حمله کند یا میوه‌های خشک سخت را بشکند و مغز آن‌ها را بخورد. پس رفته‌رفته توانست پاره‌ای از قیود طبیعی را بگسلد و از جمله با غذاهای تازه‌ای الفت گیرد، گاهی از درختان پائین می‌آمد و با چوب یا سنگی تیز سبزی‌ها یا ریشه‌های خوردنی را از خاک بیرون می‌آورد و به‌جاي میوه می‌خورد. هنگامی که بر زمین پا می‌گذارد، ناچار بود که برای بدست آوردن سبزی‌ها یا ریشه‌ها، دست‌های خود را به‌کار گمارد. در نتیجه دیگر نمی‌توانست آن‌ها را وسیله‌ي راه رفتن سازد. پس ناگزیر می‌کوشید تا روی دوپای خود بایستد و راه رود و دست‌ها را برای کارهای دیگر آزاد سازد.

پس از هزاران سال دست‌ها و پاهای او قوی و قامت‌ش راست شد. توانست به‌آسانی با پاها راه رود و به‌خوبی با دست‌ها اشیاء را بگیرد و به‌کار برد. سنگ یا چوبی که انسان به‌دست می‌گرفت، نخستین ابزار او شمرده می‌شود. در آغاز چوب و سنگ‌های تیزی را که در پیرامون خود می‌یافت بر می‌داشت و استعمال می‌کرد. اما به‌تدریج آموخت که سنگ‌ها و چوب‌ها را به‌هم بساید و آن‌ها را به‌هر شکلی که می‌خواهد درآورد و برای خود ابزارهائی دقیق‌تر و سودمندتر بسازد.

ابزارهای انسان سبب شد که بر قدرت او بیفزاید. انسان پیکری کوچک و کم توان داشت. ولی با ابزارهای چوبی و سنگی خود، می‌توانست بر جان‌وران بزرگ و خطرناک غالب شود و آسوده‌تر از آن‌ها به‌سر برد. قادر بود برای نیرومند ساختن خود، ابزار بسازد و به‌کار برد، حال آن‌که این مهم از هیچ جانور دیگری بر نمی‌آمد. بسیاری از حیوانات برای فعالیتهای حیاتی خود، دارای وسائلی طبیعی مانند چنگال و دندان و چابکی و زور فراوان بودند، ولی هیچ جان‌داری جز انسان ابزار نداشت.[15] همه‌ي حیوانات به‌مرور ایام و به‌تناسب اوضاع زندگی تغییر پذیرفتند و با محیط خود سازگار می‌شدند. اما تحولات حیات حیوانی بسیار کند بود. حال آن‌که زندگی انسانی به‌تندی دگرگون می‌شد. انسان می‌توانست به‌سرعت ابزارهائی تیزتر از چنگال شیر و برّان‌تر از دندان پلنگ بسازد و به‌وسیله‌ي آن‌ها زندگی خود را دگرگون کند. از این‌روست که فرانکلین(Franklin) انسان را "جانور ابزارساز" تعریف می‌کند.[16]

چون ابزار جزء لاینفک حیات انسانی بود، افراد انسان همواره می‌کوشیدند تا به‌ابزارهائی کارآمدتر و فراوان‌تر دست یابند. ولی در آن روزگاران ساختن ابزار بسیار دشوار بود. پس همه‌ي افراد یک گروه ناگزیر مدتی دراز با یك‌دیگر کار می‌کردند و ابزار می‌ساختند و ابزارها را مشترکاً به‌کار می‌بردند. بر این شیوه، زندگی اجتماعی نه تنها موجب شد که ابزارها به‌بود پذیرد، بلکه بر قدرت گروه‌های انسانی افزود.

چون افراد به‌صورت گروهی می‌زیستند و کار می‌کردند، لازم بود که حرکات‌شان منظم و هماهنگ باشد. جمعی که در زورقی پارو می‌زدند یا در پی شکاری می‌دویدند، اگر به‌طرزی منظم و هماهنگ عمل نمی‌کردند مسلماً توفیقی نمی‌یافتند، پس هماهنگي از ذات حیات ابتدائی برخاست.

---

[14]-W. La Barre: The human animal, 1955, PP. 85- 89

[15]- گرازان به‌دندان و شیران به‌چنگ / توانند بنمود هر جای جنگ / یلان هم به‌شمشیر و تیر وکمان / توانند کوشید با بد گمان / یکی دست بسته برهنه تنا / یکی را ز پولاد پیراهنا. "فردوسی"

[16]-P. Oakley: "Skill as a human possession", In singer and others: A history of technology, vol. I, 1956, P. I.

بنابراین افراد انسان ناچار بودند که در ضمن کار، با دست و صورت و صدا به‌هم اشاراتی کنند و میان خود نظم و هماهنگي به‌وجود آورند. بعد از قرن‌ها بعضی صداها، معنی معینی پیدا کرد و زبان ساده‌ای پدید آمد. از آن‌پس افراد می‌توانستند به‌سهولت و با دقت و نظم، کار و زندگی کنند. پس، کار گروهی سبب شد که حنجره‌ي انسان تکامل یابد. وانگهی همچنان‌که حنجره و دست‌ها تکامل یافتند، مغز نیز که مرکز همه‌ي عضوهای بدن است، رشد کرد، و تفکر که یکی از فعالیت‌هاي دقیق انسان است، توسعه یافت.

در نتیجه‌ي همه‌ي این‌ها، انسان قادر شد که رفته‌رفته ابزارهای به‌تری بسازد. دارای پوشش و خانه و وسائل زندگی شود، غذاهای جدیدی خاصه از گوشت جان‌وران، بر خوراک خود بیفزاید، و فکر و زبان پیچیده‌تری پیدا کند. از این گذشته توانست اطلاعات و تجارب خود را به‌وسیله‌ي زبان به‌نسل بعد از خود تحویل دهد. به‌این ترتیب زندگی اجتماعی همواره وسیع‌تر و آسوده‌تر شد و انسان به‌جاي تحمل تحمیلات طبیعت، در آن دخل و تصرف کرد و سازش با طبیعت را که در عالم حیوانی صورتی منفی داشت، به‌صورتی مثبت درآورد.

اما انسان ابتدائی هنوز به‌حد کفایت بر محیط مسلط نبود و نسبت به‌جهان بصیرت کافی نداشت و از عهده‌ي تبیین عالم بر نمی‌آمد. هنوز درست مشخصات و ممیزات اشیاء و امور و حوادث را در نمی‌یافت. میان خیال و واقعیت فرق نمی‌گذاشت و دنیای درونی خود را از دنیای بیرونی جدا نمی‌ساخت و برای خواب‌ها و اوهام و آرزوهای خود و وجود کوه و دشت و باد و باران، واقعیتی یك‌سان قائل بود.

هرگاه بر لب برکه‌ي آبی می‌ایستاد، در آب چیزی جز خود ولی همانند خود می‌دید. هنگامی که در آفتاب می‌گذشت، چیز کدری را همراه خود مي‌یافت، همرسان و هماهنگ . همچنین زمانی که در پناه‌گاه یا زیر سایه‌ي درختی به خواب می‌رفت، گاه در خواب می‌دید که در بیابان یا جنگل در پی جفت یا خوراک می‌گردد و با سیل و زلزله و جان‌وران درنده روبرو می‌شود. ولی چون سراسیمه بیدار می‌شد، خود را همچنان زیر درخت یا در پناه‌گاه، دور از جنگل و بیابان و خطر لحظات پیشین مشاهده می‌کرد. وانگهی گاهی کسان خود را که پیش از آن مرده و پوسیده بودند، به‌خواب می‌دید و چون چشم می‌گشود اثری از آنان نمی‌یافت.

در این‌گونه موارد، واکنش طبیعی انسان ابتدائی، ترس و سرگشتگی بود. پس، برای زدودن این بیم و نگرانی، اندیشه‌ي ناپخته او به‌کار می‌افتاد و به‌آفرینش مفهوم مبهم "همزاد" یا "سایه" یا "جان" می‌انجامید. معتقد می‌شد که غیر از پیکر مرئی خود، چیزی نامرئی یا نیمه‌مرئی دارد. این "چیز" درست روشن و شناختنی نیست. باید شبیه سایه یا باد یا هوا باشد که به‌هنگام خواب موقتاً تن را ترک می‌کند و موقع مرگ به‌مدتی دراز یا الی‌الابد تن را بدرود می‌گوید. از این‌جاست که کلمه‌ي عربی "شبح" و نیز کلمه‌ي انگلیسی "گوست" ( Ghost ) هم به‌معنی "سایه" است و هم به‌معنی "روح". از این‌جاست که در اکثر زبان‌ها، لفظ "روان" در اصل به‌معنی "باد" بوده است. چنین است "روح" و "نفحه" و "نفخه" عربی و "نفش" عبری و "یواوا"(Uawa) جاوه‌ای و "وانگ" (Wang) استرالیائی( استرالیای غربی) و "جولی‌یو"ي (Julio) آزتک و "پسوخه"ي (Psuche) و "پنه‌یوما"ي(Pneuma ) یونانی و "آنیما" (Anima) و "اسپی‌ریتوس" (Spiritus) لاتین و "آت‌مان" (Atman) و "پرانا"ي(Prana) سنسکریت و "دوچ" (Duch) اسلاو.[۱۷]

انسان ابتدائی همچنان‌که برای تبیین اعمال خود، به‌وجود "دم" یا "همزاد" معتقد شد، برای تبیین حرکات موجودات دیگر، از سر خامی، آن‌ها را به‌خود قیاس کرد و همه‌چیز را، بی‌تفاوت، دارای "جان" یا "همزاد" انگاشت. مانند"آناکسي‌مه‌نس" (Anaximenes) استدلال کرد که چون قوام انسان به روان است، پس دوام زمین نیز وابسته‌ي جان زمین است و عالم سراسر جان دارد و دم می‌زند. به‌این طریق اعتقاد به‌جان داشتن همه‌ي کائنات، یا به‌قول تایلر، "جان‌گرائی"(Animism) ذهن انسان را فرا گرفت.[۱۸] و جهان جولان‌گاه انواع قدرت‌های مرموز پنداشته شد. مانا(Mana) ، مانی‌تو (Manitu) اورن‌دا(Orenda) ، واکان‌دا(Wuanoa) ، آرونگ‌کوییل‌تا(Arungquilta) و ....[۱۹]

انسان ابتدائی باور داشت که هر یک از حیوانات و نباتات و جمادات، جان یا همزادی دارند، و اگر کسی همزاد چیزی را به‌دست آورد، چنان است که بر خود آن تسلط یابد. یکی از علل آدم‌خواری و خوردن گوشت و خون دشمنان، دست یافتن بر جان یا قدرت دیگران بوده است.[۲۰]

---

[17]-Spearman: Psychology, vol. I, 1936 , PP. 15 – 16

[18]-E. B. Tylor: Primitive culture, 1913, I, P. 424 F.

[19]-J. Finegan: The archeology of world religions, 1952, PP. 10- 15.

[۲۰]- ا. ح. آریان‌پور. فرویدیسم- با اشاراتی به ادبیات و عرفان، ۱۳۳۰، ص۱۶-۳

انسان ابتدائی همان‌طورکه عملاً برای تسلط بر محیط خود می‌کوشید، برای تسخیر همزادها یا جان‌های اشیاء نیز تلاش می‌کرد. این تلاش به‌صورت "جادوی تقلیدی" که مبتنی بر اصل تداعی مشابهت است درآمد. به‌این معنی که جلب همزاد اشیاء را برای تحصیل آن‌ها لازم می‌پنداشت و به‌قصد بر آوردن این منظور، کارهائی که به‌نظر انسان متمدن بیهوده می‌آید، صورت می‌داد. مثلاً اگر به‌وجود حیوانی نیازمند بود، از او تصویری می‌کشید یا مجسمه‌ای می‌ساخت و دل خوش می‌داشت که با این عمل، آن‌را تسخیر کرده است، یا با رنگ‌آمیزی و خال‌کوبی بدن خود یا پوشیدن پوست حیوان، خویشتن را به‌هیأت آن در می‌آورد و حرکات آن‌را تقلید می‌کرد، و با این شیوه باور می‌داشت که حیوان را اسیر ساخته است. همچنین اگر از چیزی می‌ترسید، گاهی خود را همانند آن می‌گردانید، چنان‌که هنوز کودکان برای رهائی از ترس "لولو"، به‌شکل "لولو" در می‌آیند و "لولو" بازی می‌کنند و گاهی تصویر شیئی ترسناک را می‌کشید و با نیزه قلب شیئی مصور را سوراخ می‌کرد، یا مجسمه‌ي آن‌را می‌ساخت و در هم می‌شکست، چنان‌که هنوز جادوگران برای انهدام دشمن، مجسمه‌ي کوچکی شبیه او می‌سازند و سنجاقی به‌قلبش فرو می‌برند. در همه‌ي این اعمال، فرض انسان ابتدائی این بود که با کشیدن تصویر یا ساختن مجسمه یا تقلید حرکات موجودات، همزاد یا جان یا قدرت آن‌ها به‌دست او می‌افتد و از این‌رو، موفقیت عملی او تأمین می‌شود.

بنابراین، جادو کار یا فنی است وهمی برای تکمیل کمی و کاستی‌های کارها، یا فنون واقعی انسان ابتدائی، چنان‌که مثلاً در <u>شاهنامه‌ي فردوسی</u>، هرگاه پهلوانان، مخصوصاً پهلوانان تورانی- در عمل از وصول به‌مقصود عاجز می‌آیند، به‌جادوان متوسل می‌شوند. چنین مواردی در داستان هفت‌خوان رستم و جنگ هماون و داستان بهرام چوبین و جنگ رستم و اسفندیار به‌نظر می‌رسد، جادوگر حقیقتاً چنان می‌پندارد که می‌تواند به‌میل خود امور عالم را بگرداند و آن‌چه را می‌خواهد به‌سهولت بر طبیعت تحمیل کند. مثلاً از جانور یا گیاهی که مورد پرستش و به‌اصطلاح توتم(**Totem**)اوست مجسمه‌ای می‌سازد تا هیچ‌گاه از قدرت حیات‌بخش توتم دور نباشد، یا با نقاب و رنگ‌آمیزی و خال‌کوبی، خود را به‌شکل توتم در می‌آورد و با جنبش و جست‌وخیز، حرکات و حالات توتم را نمایش می‌دهد تا قدرت‌های توتم از آنِ او شود. تصویر دشمن را به‌صورتی زار و نزار می‌کشد تا دشمن زبون او گردد. پیکر حیوان شکاری مورد نظر خود را در حالی‌که تیری به‌قلب او فرو رفته است، ترسیم می‌کند یا عملاً نیزه‌ای به‌محل قلب جانور مصور فرو می‌برد تا موفقیت او در شکار واقعی قطعی باشد. هنگامی‌که تخم در خاک می‌افشاند برای جلب باران، رقص باران می‌کند، به‌سرعت خم و راست می‌شود و با دست و سر، به‌سوی زمین اشاره می‌کند. به‌وقتِ سر بر آوردن غله، برای رشد آن می‌رقصد: به جست‌وخیز می‌پردازد و باور دارد که هرچه بلندتر بجهد، غله نیز بلندتر و بارورتر خواهد شد.

البته جادو تأثیری در واقعیت بیرونی ندارد و جریان امور را دگرگون نمی‌سازد. اما انسان ابتدائی که صادقانه، جدايي خیال و واقع را در نمی‌یافت و کارهای جادوئی خود را نتیجه‌بخش می‌انگاشت، از این اعتقاد خود حاصل و نتیجه‌اي می‌گرفت: وقتی که مراسم جادوئی را به‌پایان می‌رسانید، به‌موفقیت خود ایمان پیدا می‌کرد، قوت قلب می‌یافت، و از این‌رو، عملاً با اطمینان و جسارت بیش‌تری، به‌کار می‌پرداخت. این اطمینان و جسارت نیز مسلماً در موفقیت او مؤثر بود. بنابراین، جادو و در همان‌حال که مستقیماً در امور جهان تأثیری نداشت، به‌طور غیرمستقیم در واقعیت مؤثر واقع می‌شد: انسان را امیدوار و بی‌باک می‌ساخت، دشوار را به‌چشم او آسان می‌نمود، و او را به تسخیر عملی واقعیت بر می‌انگیخت. جادو در همان‌حال که انسان را از واقعیت بیرونی غافل می‌کرد، او را به‌واقعیت پیوند می‌داد، اندیشه را دگرگون و انسان را برای عمل آماده می‌کرد.[۲۱]

از آن‌چه گذشت، بر می‌آید که انسان جادوکار به‌وسیله‌ي کارهای جادوئی، با طبیعت سازش روانی پیدا می‌کند و برای زندگی عملی آماده می‌شود. پس به‌هیچ‌روی نباید جادوی ابتدائی را کاری زائد یا عملی تفننی یا حتی نوعی تلقین و دعا و التماس بدانیم. زیرا جزء لاینفک زندگی عملی انسان ابتدائی است و با همه‌ي اعمال او آمیخته است و نقشی مثبت دارد. انسان ابتدائی که خواب و بیداری یا خیال و عمل را دنباله‌ي يك‌دیگر می‌بیند، همچنان‌که با ابزارهای خود برای چیرگی بر طبیعت کار می‌کند ، معصومانه به جادوگری نیز می‌پردازد، و هرگز این کار خود را کاری وهمی و نظری نمی‌شمارد. تخیل او عمدی و مصنوعی نیست، بلکه شبیه تخیل کودکی است که بر چوبی سوار می‌شود و آن‌را اسب می‌انگارد.

در این‌صورت، کارهای هنری ابتدائی از جمله‌ي تظاهرات جادوئی است و از زندگی واقعی انسان نشأت می‌گیرد و وسیله‌ي رفع نقایصی است که انسان در حیات گروهی به آن بر می‌خورد. انسان برای برآوردن آرمان‌ها و

---

[21]-V. Gordon Childe: <u>What happened in history</u>, 1948, P. 47: <u>Man makes himself</u> , 1948, PP. 55-56.

نیازمندی‌های خود، صادقانه کار می‌کند و صادقانه خیال می‌بافد. خیال می‌بافد و کار می‌کند: موسم درو را در نظر می‌آورد و با شور و شعف ابزار می‌سازد، سلاح می‌سازد و دشمن را تحقیر و خود را تشویق می‌کند. تخم می‌کارد و در همان‌حال می‌خواند و می‌رقصد، و به‌خیال خود، با این‌گونه تدابیر، "طبیعت جان‌دار" را بر سر شوق و غیرت می‌آورد و دگرگون می‌سازد. به‌این طریق در بحبوحه‌ي مخاطرات و وحشت‌های پیش از تاریخ، بر مشکلات غالب می‌آید و حیات را به‌وجهی تحمل‌پذیر در می‌آورد.[۲۲]

بطور خلاصه، هنرآفرینی – نقاشی و مجسمه‌سازی و رقص و .... – ناشی از زندگی عملی ابتدائی و بخشی از فعالیت‌های حیاتی است و از مبارزه با واقعیت زاده می‌شود و مانند ابزارسازی و سلاح‌سازی و تهیه‌ي خوراک و سایر کارهای تولیدی ، وسیله‌ي غلبه بر واقعیت است و ارزش حیاتی دارد. در زندگی انسان ابتدائی، هنرآفرینی، همچون جادوگری به‌هیچ‌روی کاری بیهوده و تفننی نیست، انسان ابتدائی هیچ‌گاه برای خیال‌پروری و سرگرمی و خودفریبی یا درد دل گفتن، هنر نمی‌آفریند. هنر ابتدائی در شمار ابزار کار و وسیله‌ي حل معضلات واقعی حیات است. در عین‌حال، هم بیان آرزوها و امیدهاست و هم وسیله‌ي برآوردن امیدها و آرزوها، دوگانگی نظر و عمل در زندگی ابتدائی راه ندارد. خیال و واقع متجانس پنداشته می‌شوند. کشیدن تصویری از حیوانی گرفتار همانند دام‌گذاری و تیراندازی، وسیله‌ي تسلط بر آن به‌شمار می‌رود. در دیده‌ي او نمایش یک شیئی با ماده‌ي صلب (نقاشی و مجسمه‌سازی) یا با کلمات(ترانه‌خوانی) منجر به‌حصول آن شیئی می‌شود، و تقلید حرکات یک موجود یا حادثه(رقص)، دست یافتن بر آن‌را میسر می‌سازد. عملاً نیز چنین است. زیرا چنان‌که گفته شد، کارهای هنری افکار و امیال انسان ابتدائی را دگرگون می‌سازند و در اعمال او مؤثر می‌افتند و واقعاً به‌تغییر واقعیت کمک می‌کنند.

آثار هنری دوره‌ي پیش از تاریخ که بیش‌تر به‌صورت نقاشی و مجسمه است، این نظر را تأئید می‌کنند:

۱-انسان ابتدائی که تصویر و مجسمه را عین واقعیت و وسیله‌ي غلبه‌ي خود بر واقعیت می‌شمارد، تصاویر و مجسمه‌های خود را مانند ابزارهای کار و سلاح‌های خویش، دور از دسترس دیگران قرار می‌دهد تا مبادا به‌چنگ دشمنان بیفتد. از این‌روست که اعماق دورافتاده‌ي غارها را برای این منظور بر می‌گزینند و مخصوصاً تصاویر را در محلی معین و مخصوص و حتی روی یك‌دیگر می‌کشد.

۲- جان‌ورانی که در تصاویر دوره‌ي دیرینه‌سنگی دیده می‌شوند عموماً مجروحند: تیر یا نیزه در بدن آن‌ها فرو رفته است. گاهی جانور مصور جراحتی  ندارد، ولی از سوراخی که روی تصویر به‌چشم می‌خورد، دریافت می‌شود که پس از کشیدن تصویر، نیزه‌اي به‌سوی جانور مصور پرتاب کرده‌اند تا غلبه بر آن تسجیل گردد.

۳- هنرهای هریك از ادوار ابتدائی با مقتضیات زندگی عملی آن ادوار مستقیماً مربوط است. انسان در دوره‌ي دیرینه‌سنگی کشاورزی نمی‌دانست و از طریق شکار عمر می‌گذاشت. به‌این علت، تنها به‌کشیدن تصویر حیوانات یعنی آن‌چه برای او ضرورت حیاتی داشت، می‌پرداخت و گل‌ها و گیاهان را موضوع نقاشی قرار نمی‌داد.

در اجتماعات اعصار تمدنی و مخصوصاً در جوامع ابتدائی موجود، نیز دلایل و شواهدی به‌سود این نظر می‌یابیم.

۱- اساطیر و افسانه‌های کهن‌سال اقوام خبر از پیوستگی جادوئی خیال و واقع یا هنر و زندگی می‌دهند. در فولک‌لور ایران به‌تصاویری مانند تصویر شیر بر می‌خوریم که در مواردی جان می‌گیرند و کارها می‌کنند. در افسانه‌ي "نخودی" می‌بینیم که مصنوع انسانی به‌حرکت در می‌آید و در امور انسان مداخله می‌کند.

یکی شمردن خیال و واقعیت در ادبیات ایران مثلاً در آثار نظامی انعکاس یافته است. همچنین از تبدیل اشیاء به‌موجودات جان‌دار و عکس آن در قصص کهن‌سال ایرانی آثار فراوانی به‌جای مانده است. داستان فردوسی درباره‌ي جنگ رستم و شاه مازندران از این‌جمله است.[۲۳] در اساطیر یونانی آمده است که پوگ‌مالی‌یون(**Pygmalion**) با

---

[22]-M. C. Burkitt: Prehistory, I921, PP. 309- 3I3; H. Obermaier and H. Kuehn: Bushmen art, 1930, P.57.

[۲۳]- فردوسی: شاهنامه جلد دوم، ۱۳۱۳، ص۳۷٤-۳۷۳.  یکی نیزه زد بر کمربند اوی / ز گبر اندر آمد به پیوند اوی /  شد از جادوئی تنش یک لخت کوه / از ایران نظاره بر آن بر گروه / تهمتن فروماند ازو در شگفت/ سنان‌دار نیزه به گردن گرفت / رسید اندر آن‌جای کاووس شاه / ابا پیل و کوس و درفش و سپاه / به رستم چنین گفت کای سرفراز / چه بودت که ایدر بماندی دراز / چنین گفت رستم که چون رزم سخت/ ببود و برافروخت پیروز بخت / مرا دید چون شاه مازندران / به گردن برآورده گرز گران / به رخش دلاور سپردم عنان / زدم بر کمربند گبرش سنان / گمانم چنان بُد که او سرنگون / کنون آید از کوهه زین برون / برین گونه شد سنگ در پیش من / نبود آگه از کم و از بیش من / به لشگرگهش برد خواهم کنون / مگر کاید از سنگ خارا برون / بفرمود شه تا از آن جای‌گاه / برندش به نزدیکی پاس‌گاه / ز لشکر هر آن‌کس که بُد زورمند / بسودند سنگ آزمودند چند / نه برخاست از جای سنگ گران / میانه درون شاه مازندران / گو پیلتن کرد چنگال، باز / بر آن آزمایش نبودش نیاز / بر آن‌گونه آن سنگ را برگرفت /  کزو ماند لشگر سراسر شگفت / پیاده همی بر کتف کوه / خروشان پس پشت او در گروه: / ابر کردگار آفرین خواندند،/ به رستم زر و گوهر افشاندند / به پیش سراپرده‌ي شاه برد،/ بیفکند و ایرانیان

مجسمه‌ي ساخته‌ي خود که به اراده‌ي خدایان جان یافت، زناشوئی کرد، و تندیس‌هائی که داي‌دالوس(**Daedalus**) می‌ساخت، جان می‌گرفتند و از جا می‌جنبیدند، و از این‌رو وی مجبور می‌شد که آن‌ها را در پای‌گاه مستحکمی مستقر سازد. در فرهنگ قدیم چین و ژاپون نیز نمونه‌های بسیار موجود است. این اقوام کهن‌سال بر آن بودند که هنرمند با کشیدن تصویر گل و گیاه از طبیعت تقلید نمي‌کند، بلکه عملاً بر گل‌ها و گیاهان واقعی طبیعت می‌افزاید. در افسانه‌های خاور دور کراراً می‌بینیم که موجودات مصور حرکت می‌کنند، تصویر را ترک می‌گویند و یا به عالم انسان‌ها می‌گذارند. در فولک‌لور چین آمده است که لی لونگ‌می‌ین(Li Lungmien) نقاش، سخت در کشیدن صورت اسب چیره‌دست بود، و از این‌جهت وی را متهم کردند که جان اسبان واقعی را می‌گیرد و به‌اسب‌های مصور خود می‌دمد.[۲۴] گفته‌اند که لی سوشون(Li Szushun) برای خاقان چنین تصویری از یک برکه‌ي آب کشید، و این تصویر چندان زنده بود که شب‌ها صدای امواج و جست‌وخیز ماهیانش به‌گوش خاقان می‌رسید.[۲۵] روایت شده است که کوکای‌چیه (Ku Kai Chih) ، نقاش بودائی دل به‌دختری بست، و چون دختر مهرش نپذیرفت از او تصویری بر دیوار کشید و خاری در قلب تصویر فرو برد. از این کار او، دخترک به‌حال مرگ افتاد و ناگزیر تن به‌عشق نقاش داد.[۲۶] هم‌چنین آورده‌اند که در کره، پیکرنگاری به‌نام سول‌کو(Sol Ko) که در قرن هفتم مسیحی می‌زیست، صورت‌هائی از درخت سرو کشید، چنان طبیعی‌نما که پرندگان می‌خواستند در شاخه‌های آن لانه کنند. بعداً که این صور فرسوده شدند، رهبانان دست به ترمیم آن‌ها زدند، اما چون راز جان‌بخشی سول‌کو را نمی‌دانستند، نتوانستند سیمای واقعی آن‌ها را درست حفظ کنند، پس پرندگان از پیرامون تصاویر دور شدند.[۲۷] در ژاپون پیکرنگار توانا سوکوکوجی(Sokokuji) را به‌گناهی به تیری بستند. وی با انگشتان پای خود تصاویری از موشان کشید و این تصاویر به‌قدری جان‌دار بودند که موشان مصور تجسد یافتند و به‌شیوه‌ي موشان واقعی، بندها را جویدند و آفریدگار خویش را نجات دادند[۲۸] از این پرمعنی‌تر داستان ووتائوتزه(Wu Taotze) ، صورت‌گر چینی است که در سن کهولت، روزی مناظری بر دیوار قصر خاقان چین کشید، و چون خاقان به تماشا آمد و او را ستود، دست‌ها را به‌هم زد و ناگهان دهانه‌ي غاری در تصاویر او پیدا شد. آن‌گاه هنرمند پا در غار نهاد و ناپدید گشت.[۲۹]

۲- در جوامع ابتدائی موجود، هنوز هنر جنبه‌ي جادوئی دارد و از اشیای واقعی جدا نیست. له‌وی برول (Levy Bruhl)، جامعه‌شناس فرانسوی روایت می‌کند که سرخ‌پوستی علت کم‌یابی گاومیش را در محل خود نتیجه‌ي عمل محقق سفیدپوستی می‌دانست که تصویر گاومیش‌های آن‌ها را در کتابش گذاشته است. می‌گفت: "موقعی که این کار را می‌کرد، من آن‌جا بودم و از آن‌وقت به‌بعد ما بی گاومیش شدیم."[۳۰]

در اجتماعات متمدن قدیم نیز هنرها را از این مفهوم گران‌بار می‌یابیم. چنان‌که هنری فرانك‌فورت(Frankfort) می‌نویسد، در بین‌النهرین باستان مجسمه، جان‌دار محسوب می‌شد و مانند آدم‌ها مصدر خدمت بود. گوده‌آ(Godae)، شاه آشور به‌یکی از مجسمه‌های خود چنین دستور می‌دهد: "ای پیکر به‌خداوندگار من (خدای شهر) بگو که ... گوده‌آ در راه او خدمت بسیار کرده است".[۳۱] برس‌تد(Breasted) تأئید می‌کند که مصریان قدیم مانند مردم دوره‌ي دیرینه‌سنگی، مجسمه‌ها را در بیغوله‌های تاریک معابد و مقابر می‌نهادند.[۳۲] در عموم جوامع قدیم به‌شرحی که خواهد آمد، رقص و موسیقی و شعر وابسته‌ي نیروهای جادوئی بودند، چنان‌که در هند، شیوا خدای قهار، خداوندگار رقص نیز هست، و با این‌وسیله بر واقعیت سلطه می‌ورزد.[۳۳] نقاشی نیز چنین است. بنابر روایات باستانی هند، برهما برای آفریدن یک جوان، تصویر او را کشید، و کریشنا (**Krishna**) با شیره‌ي انبه صورت‌گري کرد.[۳۴] هم اکنون نقاشانی در بنگاله وجود دارند که

---

را سپرد. / بدو گفت ار ایدون که پیدا شوی / بگردی ازین تنبل و جادوی / وگرنه به پولاد تیز و تبر / ببرم همه سنگ را سربه‌سر / چو بشنید، شد همچو یک پاره ابر / به سر برش پولاد و در تنش گبر / تهمتن گرفت آن زمان دست اوی / بخندید و زی شاه بنهاد روی / چنین گفت کاوردم این لخت کوه / ز بیم تبر شد به چنگم ستوه.

[۲۴]- ویل دورانت: تاریخ تمدن: مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن: جلد سوم: چین و ژاپون ۱۳۳۸، ص۱۰۲۰

[۲۵]- همان کتاب، ص۱۰۱۷.

[۲۶]- همان کتاب ص ۱۰۱٤.

[27]-H. Rubissow: Art of Asia, 1954, P. 81.

[۲۸]- ویل دورانت:کتاب سابق‌الذکر، ص ۱۲۰۰.

[۲۹]- رابی‌سو؛ کتاب سابق‌الذکر، ص ۶۱.

[30]-L. Lévy – Bruhl : Les Functions Mentales Dans Les societés Inférieur e 1910, P. 42

[31]-H. Frankfort: The art and architecture of the ancient Orient, 1954, P. 23.

[32]-J. H. Breasted: A history of Egypt, 1909, P. 102.

[33]-H. Zimmer: Myths and symbols in Indian art and civilization, 1947, P. 151

[۳٤]- رابی‌سو: کتاب سابق‌الذکر، ص۱۸ -۱۷

موافق سنن، برای مردم تصاویر خاصی می‌کشند و دجادو پاتوآ(Djadu Patya) یعنی "نقاش- ساحر" خوانده می‌شوند[۳۵]
.

۴- هنرهای اقوام ابتدائی کنونی جزو عوامل مهم زندگی عملی هستند و از مقتضیات واقعی حیات سرچشمه می‌گیرند. مثلاً اقوام شکارگر مانند بومیان استرالیا و بوشمن‌های آفریقا حیوانات شکاری را موضوع هنر قرار می‌دهند، و اقوام کشاورز از جمله سرخ‌پوستان آمریکای شمالی و بومیان جزایر اقیانوس کبیر، گیاهان را مطمح نظر می‌سازند و به‌ندرت به‌حیوان یا حتی انسان توجه می‌نمایند. جان‌وران معدودی نیز که در تصاویر آنان راه می‌یابند، حیوانات شکاری نیستند، بلکه حشرات و چلپاسه و جعل و شپشه و سایر حیواناتی هستند که با کشت‌کاری ارتباط دارند. از این گذشته، گل و بوته را با مهارت تام می‌کشند، ولی در ترسیم حیوانات کوته‌دستند.

برخلاف اینان بوشمن‌ها و بومیان استرالیا و اسکیمو که با شکار امرار معاش می‌کنند و ناچار با دیدگان تیزی حرکات و سکنات حیوانات را مورد ملاحظه قرار می‌دهند، با قدرت فراوان از عهده‌ي نشان دادن شکل و پیچ‌وتاب عضلات حیوانات بر می‌آیند.[۳۶] هم‌چنین موضوع اصلی هنر اقوام ماهگیر از قبیل سرخ‌پوستان سواحل شمال غربی آمریکا موجودات دریائی است.[۳۷]

رقص اقوام ابتدائی هم مانند صورت‌گري، زندگی واقعی را منعکس می‌کند. قوم مائوری(**Maori**) در پولی‌نه‌زی رقصی به‌نام "رقص سیب‌زمینی" دارند: دختران جوان در کشت‌زارهای سیب‌زمینی گرد می‌آیند و پای‌کوبان و دست‌افشان و ترنم‌کنان، باد و باران را فرا می‌خوانند و با جست‌وخیز خود از بوته‌های سیب‌زمینی خواستار می‌شوند که به‌سوی بالا بگرایند و بروینـد و تناور گردند. بومیان تاهی‌تی که در این اواخر از میان رفته‌اند، برای جلب باران، رقص مخصوصی می‌کردند: به نشانه‌ي باران، خود را به زمین می‌انداختند و سر و دست را به‌نشانه‌ي رعد و برق به‌زمین می‌زدند. در شمال غربی استرالیا مردم گرد سنگ جادوئی معینی که باران‌آور شمرده می‌شود، چندان رقص می‌کنند که از پای درآیند. شواهد فراوان دیگری هم در کتاب معروف هانس زاکس(Hans Sachs) گرد آمده است.[۳۸]

از آن‌چه مذکور افتاد، دریافت می‌شود که خاست‌گاه نخستین هنرها، زندگی واقعی بوده است. فعالیت‌های هنری در آغاز جزء لاینفک فعالیت‌های ضرور حیات فردی و اجتماعی شمرده می‌شد، و از این‌رو واقعیت صریحاً در آثار هنری انعکاس می‌یافت[۳۹].

III. آغاز شعر و موسیقی

چون جادو با همه‌ي فعالیت‌هاي انسان ابتدائی همراه است، الفاظ نیز جنبه‌ي جادوئی دارند. استعمال کلمه و نام‌گذاری نه‌تنها وسیله‌ي ارتباطی ساده و کارآمدی برای مردم ابتدائی فراهم آورد، بلکه به‌شرحی که در روان‌شناسی آمده است، باعث انتظام و تقویت مقولات اندیشه و پیدایش ذهن توانای انسانی گردید. اعتقاد به‌جادوی لفظی و اهمیت عظیمی که زبان در زندگی انسان یافت، سبب شد که انسان ابتدائی درباره‌ي قدرت زبان راه مبالغه سپارد و کراماتی افسانه‌ای به‌کلمه فی‌نفسه نسبت دهد.[۴۰]

پیشینیان، خدایان یا وابستگان آنان را مخترع زبان و قواعد آن دانسته‌اند. مثلاً در هند، صرف و نحو را به‌یکی از خدایان، و در عالم عرب، نحو را به‌علی بن ابی‌طالب منتسب کرده‌اند.[۴۱]

ذات خدا را با نام او عینیت داده‌اند. در مصر خدایی به‌نام "نه‌به‌ارتچر"(Nebe – er – Tcher) خود و جهان را با اظهار نام خویش آفرید، و خدا "خپه‌را" (Khepera) می‌گوید که ماده‌ي عالم همانا نام اوست[۴۲] ، یکی دیگر از خدایان

---

[۳۵]- همان، ص۳۳.

[36]-E. Grosse: The beginning of art, I900; P. I98; J. Pijoan: History of art, vol. 1, P. 12.

[37]-L. Adam: primitive art , 1954, P. 98.

[38]-H. Sachs: World history of the dance, 1927.

[۳۹]- واقع‌گرایی(realism) ابتدائی که در تاریخ هنر" طبیعت گرایی" (naturalism) نامیده مي‌شود، اکنون مورد قبول عموم محققان است.

[40]-B. Malinowski: Coral garden and their magic, 1935, PP. 238- 239.

[۴۱]- احمد امین، پرتو اسلام ، جلد سوم، ترجمه‌ي عباس خلیلی، ۱۳۳۵، ص ۳۰۳

[42]-J. Lindsay: The anatomy of spirit, 1937, P. 81, & 82.

مصر،(خرن Khern) یعنی "کلمه" نام دارد.[43] در انجیل یوحنا آمده است که "در آغاز فقط کلمه بود، و کلمه با خدا بود، و کلمه خدا بود"، و در نظر مسیحیان قدیم، عیسی چیزی نیست مر کلمه‌ای که تجسد یافته است.

مردم قدیم معتقد بوده‌اند که با نهادن نام خدایان بر خود، مي‌توان مانند آنان گردید، چنان‌که مصریان باستان با پیوستن نام مرده به‌نام خدایان، مرده را، به‌خیال خود، جاویدان می‌ساختند.[44]

خدایان و نزدیکان آنان هریک نامی خاص دارند که بر مردم پوشیده است. با کشف نام مخفی خدایان و پارسایان، می توان بر قدرت آنان دست یافت. در عالم اسلام دانستن اسم اعظم مرموز الله، رمز کامیابي پنداشته می‌شد. ایسیس(Isis)، خدای بزرگ مصری می‌کوشید، تا به‌نام حقیقی پدر خود، را(Ra) پی برد و به‌این وسیله بر او تسلط یابد.[45]

اقوام کهن نام اصلی خدایان قومی خود را بر زبان نمی‌آوردند تا مبادا آن نام به‌چنگ دشمنان افتد و موجب سقوط قوم ایشان شود. در یونان باستان نام‌های خدایان را روی سرب حک می‌کردند و در دریا می‌افکندند تا به‌تصور خود، از کفرگویی و بی‌حرمتی جلو گیرند. هرودوتوس(Herodotos) از ذکر نام اوسیریس (Osiris)، الهه‌ي مصریان، و مردم چین از ذکر نام اصلی کونک‌فوتسه(Kung Pw Tse = کنفوسیوس) خودداری می‌کردند. متشرعان یهودی اساساً نام یهود را بر زبان نمی‌راندند.[46] رومیان از آوردن نام خدای شهر روم ممنوع بودند.[47]

هر یک از اقوام کهن برای برخی از کلمات قدسیت می‌شناختند، چنان‌که در ادیان هندی بعضی کلمات مانند اوم(Aum)، قدسی و وسیله‌ي از خود بیخود شدن و اتصال به‌الوهیت محسوب می‌شد.[48]

به طور کلی در نظر انسان قدیم، نفس هر کس، نام اوست، در زلاند جدید نام رئیس قبیله‌ای وای (Wai)یعنی"آب" بود. برای آن‌که مبادا نام او- نفس او- به‌خطر افتد، ناگزیر شدند آب را به‌نام دیگری بخوانند.[49]

نوشته‌اند که اگر از یکی از اعضای طایفه‌ي اوجیب‌وی(Ojibway) نامش را بپرسند، با ناراحتی و طفره‌ي او مواجه می‌شوند. از این‌رو غربیان مدت‌ها چنین می‌پنداشتند که آن مردم اصلاً نام ندارند، در صورتی‌که طفره رفتن آنان حاکی از این است که نام را قسمتی از وجود خود می‌دانند و می‌ترسیدند که با گفتن آن، از خود بکاهند. به‌این سبب معمولاً اگر از کسی نام او را بپرسند، به‌جای آن‌که خود پاسخ گوید. سائل را به‌دیگری احاله می‌کند.[50] در کتاب مکاشفات یوحنا، "نام" به‌جاي "شخص" به‌کار رفته است: "در زلزله هفت هزار نام به‌هلاکت رسیدند."[51]

در ایران و جوامع فراوان دیگر، هنوز مردم برآنند که اگر شخص دارای نامی باشد با معانی خوشایند، برکت مي‌یابد. پس باید نام‌های نیکو برگزید. در خانواده‌های هندی اگر کودکی از دست می‌رفت، کودک پس از او را به‌نامی مسعود مي‌خواندند تا آن نام میمون سبب میمنت شود و ارواح خبیث را از دژمخویی باز دارد.[52]

کارگزاران رومی در مواقع ثبت‌نام و تهیه‌ي صورت اسم مردم ، مُصر بودند که با نام‌های مبارك مانند ویکتور(Victor) به‌معنی "پیروز" و فه‌لیکس(Pelix) به‌معنی "کامیاب" و " فاوس‌توس" (Faustus) به‌معنی "سفید" آغاز کنند.[53] هنگامی که آدری‌ین ششم(**Adrian VI**) به‌مقام پاپی رسید، کاردینال‌ها او را برانگیختند که نام خود را تغییر دهد، و مدعی شدند که هر یک از پاپ‌ها که چنین نکردند، در سال اول حکومت خود در گذشتند. قوم کافر(Caffre) اعتقاد داشتند که برای اصلاح و پیش‌رفت یک رئیس یا رهبر جوان کافی است که نام او را در برابر یک دیگ آب شفابخش جوشان بر زبان آرند و سپس سر دیگ را بپوشانند، تا نام چند روز در آن بماند و تصفیه شود.[54] برخی از قبایل اسکیمو در سن کهولت برای باز یافتن جوانی، نام خود را تغییر می‌دادند.[55]

---

[43]-C. K. Ogden and I. A. Richards: The Meaning of the Meaning, 1952, P, 27.

[44]- لیندسی، سابق‌الذکر، ص ۸۲،

[45]- همان کتاب، ص۸۱،

[46]- اوگدن و ریچردز: سابق‌الذکر، ص ۲۸.

[47]- لیندسی: سابق الذکر.

[48]- اوگدن و ریچردز سابق‌الذکر، ص ۳۹.

[49]- همان ،ص۲۷.

[50]-J. Frazer: Golden bough, vol. 1, 1922, P. 246

[51]- اوگدن و ریچردز: سابق‌الذکر.

[52]- همان ، ۲۸.

[53]- همان ، ص ۳۷

[54]- فریزر، سابق‌الذکر.

[55]- همان، ص ۲٤٤.

افسون یا جادوی لفظی سبب شده است که در همه‌جا مردم بکوشند تا مورد نفرین و دشنام و لعنت دیگران قرار نگیرند.[۵۶] باز به‌همین علت است که مردم تفأل را خوش دارند و از تطیر بیزارند، از اظهار سخنان کفرآمیز و ادای سوگند دروغ بیمناکد و برای دفع بلایا، به اوراد و اذکار توسل می‌جویند.[۵۷] جادوی لفظی در بین اعضای قبیله‌ي کانی‌کاس(Kanikas) چنان شدتی یافته است که به‌گمان آنان، ببر وحشی را می‌توان با گفتن کلمه‌ي شو(Shoo) از خود راند.[۵۸] اعضای قبیله‌ي سول‌کا(Sulka) وقتی‌که به‌خطه‌ي قبیله‌ي مخالف خود، گاک‌تي(Gaktei) می‌رسند، به‌قصد آن‌که بدن اعضای قبیله گاک‌تی سست و ضعیف شود، آنان‌را به‌نام "درخت پوسیده" یاد می‌کنند.[۵۹]

کوشش مردم ابتدائی برای کتمان نام خود از دشمنان، مظهر دیگری است از جادوی لفظی، در قبایل شمال آفریقا، دریافتن نام دشمن وسیله‌ي خرد کردن او به‌شمار می‌آید، و در قبایل استرالیای جنوب شرقی باید نام طفل را مستور نگه داشت تا به‌گوش بدخواهان نرسد.[۶۰] سرخ‌پوستان قبیله‌ي چیلوئه(Chiloe) بر آن بودند که اگر نامی بلند بر زبان رانده شود، پریان یا شیاطین از شنیدن آن قوت می‌گیرند و به آزاررسانی می‌پردازند. مصریان قدیم مانند بومیان استرالیا و برهمنان هند، هر یک دو نام داشتند و یکی از آن دو را از همه‌کس جز بزرگان خود می‌پوشانیدند، یا فقط در مراسم معینی مانند زناشوئی مورد استفاده قرار می‌دادند. به‌گمان اعضای قبیله‌ي تولام‌پو(Tolampoo) در جزیره‌ي سولاوسی(Sulawesi) اگر نام کسی را ثبت کنیم، می‌توانیم روح او را بربائیم. بومیان نی‌یاس (Nias) باور داشتند که دیوان با دانستن نام کسی می‌توانند او را بیازارند. پس در موارد خطر اصلاً نام یك‌دیگر را بر لب نمی‌آورند و همواره در کتمان نام کودکان که زودتر از سالداران اسیر دیوان می‌شوند، مي‌کوشیدند. سرخ‌پوستان شمال آمریکا هم درباره‌ي اختفا و تغییر نام خود مقررات و تشریفات غریبي داشتند[۶۱].

هم‌چنین در نظر مردم ابتدائی کشف یک نام مرموز ضامن موفقیت است. در بین اقوام اروپایی افسانه‌های بسیاری هست حاکی از این‌که، یک شاهزاده مجبور است به‌کشف نامی سری نایل آید تا وصال محبوب او را دست دهد.[۶۲]

افسون‌پرستی در مظاهر جوامع متمدن درآثار فلسفی هم رخنه کرده است..خودداری رستم از افشای نام خود به سهراب که سبب اصلی تراژدی رستم و سهراب است، محتملاً به‌همین مناسبت بوده است. اعتقاد فیثاغورس به‌اصالت اعداد (که بدون مابه‌ازاء خود چیزی جز کلمه نیستند) و اعتقاد افلاطون به‌مُثُل (که صرفاً کلمه‌ي کلی هستند) و تکیه ي ارسطو بر تعاریف و مقولات و قوالب صوری پایدار (که گویی خدایانی تغییرناپذیر و بر کنار از زمان و مکانند) و بحث‌های طولانی فیلسوفان قرون وسطی درباره‌ي لوگوس (**Logos**) یا کلمه که قدرتی خلاق محسوب می‌شد، از همین چشمه آب می‌خورد، هم‌چنان‌که کلمه‌پرستی شاعران، سمبولیست(**Symbolist**) قرن نوزدهم و بیستم از نشأت این افسون سرشار است.

دیده‌ایم که در مراحل ابتدائی حیات انسانی، کار به‌صورت گروهی است. افراد هر گروه برای غلبه‌بر مشکلات توان‌فرسای پیش از تاریخ مشترکاً و به‌طرزی هماهنگ کار می‌کردند و چون هر کاری مثلاً غلتانیدن سنگ یا کندن خاک یا فرو انداختن درخت یا پارو زدن، مرکب از حرکاتی مکرر و منظم است. مردم ابتدائی در حین کار جمعی رفتاری موزون داشتند، با یك‌دیگر پیش‌وپس می‌رفتند، دست‌ها را بالا و پایین مي‌بردند، ابزارها را به‌کار می‌انداختند و دم می‌زدند. همان‌طورکه هیزم‌شکنان کنونی هنگام زدن تبر به چوب، نفس خود را به‌شدت و با صدا از سینه بیرون می‌رانند، مردم ابتدائی نیز موافق حرکات موزون خود، شهیق و زفیر می‌کشیدند و از حنجره اصواتی اخراج می‌کردند. اصوات ناشی از حنجره که با اصوات ناشی از برخورد ابزارهای کار بر مواد مورد عمل، ملازم بودند، به‌سبب وزن کار، بهره‌ای از هماهنگي داشتند. بدیهی است که انسان‌های ابتدائی در ضمن کار، به‌مقتضای احوال خود، کلماتی هم بر زبان می‌راندند. از این کلمات که در نظر آنان عواملی جادوئی به‌شمار می‌رفتند و منظماً به‌وسیله‌ي "فریاد کار" و "صدای ابزار" قطع می‌گردیدند، ترانه‌های ابتدائی فراهم آمد. هم‌چنان‌که وزن کار موجب موزونیت حرکات بدن و اصوات انسان و پیدایش

---

[56]-E. Westermarck: Origin and development of moral ideas, vol. 1, 1917, P. 273 & 276

[57] -Funkyand Wagnalls Standard Dictionary of folklore, mythology and legend vol. 1,1949,(charms), P. 213

[58]-H. Sachs: The rise of music in the ancient world , 1944, P. 22.

[۵۹]- فریزر، سابق‌الذکرر، ص ۲۴۲.

[۶۰]- لیندسی: سابق‌الذکر، ص ۸۴.

[۶۱]- فریزر، سابق‌الذکر، ص ۲۴۶-۲۴۴ .

[۶۲]- اوگدن و ریچردز: سابق‌الذکر، ص ۲۶.

ترانه شد، اصوات ابزارهای کار هم، انسان را به‌ساختن ابزارهای موسیقی کشانید، حتی برخی از ابزارهای موسیقی مستقیماً از ابزارهای کار پدید آمد. از این جمله است بسیاری از سازهای زهی باستانی که به‌الهام کمان ساخته شدند، و یکی از ساده‌ترین آن‌ها چنگ است.[63]

این نظریه که اول بار به‌وسیله‌ي کارل بوخر(Karl Buecher ) طرح شد، در آغاز سخت مورد انتقاد و مخالفت قرار گرفت. ولی به‌تدریج توانست بیش از نظریه‌های دیگر مورد قبول افتد. امروز عموم محققان موسیقی گواهی می‌کنند که اولاً موسیقی با آواز آغاز شد و آواز از تکامل "فریاد کار" و "صدای ابزار" فراهم آمد،[64] و ثانیاً ابزارهای کار زمینه و مسطوره‌ي ابزارهای موسیقی بودند.[65]

بنابراین مي‌توان پذيرفت که شعر و موسیقی ابتدائی نیز مانند هنرهای دیگر زاده‌ي کار و بخشی از زندگی تولیدی اولیه‌اند. به‌این معنی که وزن کار و جادوی لفظی به ترانه‌سازی و نوازندگی کشانیده می‌شوند.

هنوز در بسیاری از اجتماعات ابتدائی موجود، موسیقی به‌همان شیوه‌ای که گذشت ، ساخته می‌شود: گروهی به کاری دست می‌زنند ، از آن میان یکی به تناسب حرکات کار، برای خود زمزمه می‌کند. چون این گروه از همکاري و هماهنگي برخوردارند، زمزمه‌ي او توجه دیگران را به خود می‌کشد. پس یکی دیگر، موافق نوای زمزمه‌ي او که با وزن کار جمعی تناسب دارد، کلماتی بر زبان می‌آورد، و سپس دیگران با حرکات بدن و صدای خود آن دو را همراهی می‌کنند. به‌این طریق زمینه‌ي یک آهنگ و یک شعر و یک رقص فراهم می‌آید و بر اثر تکرار، تصحیح و تثبیت و زبان‌زد همه‌ي اعضای گروه می‌شود.[66] به‌تصریح هانس زاکس(Hans Sachs )، در جزایر آندامان (**Andaman**) در خلیج بنگال همه‌ي مردم حتی کودکان در ساختن و پرداختن ترانه‌ها دخالت دارند هنگام ساختن یک زورق یا یک کمان یا در حین پارو زدن، سرودی می‌گویند و بعداً آن‌را در مجلس رقص عمومی به دیگران می‌رسانند.[67] خواندن و باز خواندن هر ترانه‌ای باعث دگرگونی آن می‌شود. هم سازندگان اولیه و هم سرایندگان بعدی هنگام اجرای آن آهنگ، بنابر مقتضیات خود، کمابیش دگرگون و پیراسته‌اش می‌سازند.[68]

پس، از هر آهنگ و ترانه و رقص، در جریان دهه‌ها و سده‌ها، اشکال گوناگونی به دست می‌آید و جزو سرمایه‌ي فرهنگی گروه ابتدائی می‌شود. چنان‌که تامسن (**Thomson**) نشان داده است، ترانه‌های کار که از همکاري دست‌گاه تکلم با حرکات بدنی حاصل می‌شوند، در اجتماعات مختلف فراوانند[69]، و همه‌جا مثلاً در بین ترکمانان آسیای میانه بر همین منوال پدید می‌آیند.[70] زبان‌شناسی به‌نام میلمن پری( Milman Parry) در سال ۱۹۳۵ به یوگسلاوی رفت و از آوازهای محلی مردم آن دیار۲۵۰۰ صفحه گرامافون پر کرد. از این صفحه‌ها به‌خوبی دریافت می‌شود که اگر یک آهنگ به‌وسیله‌ي خواننده‌ي واحدی در چند مورد متفاوت ترنم شود، یا به‌وسیله‌ي چند خواننده خوانده شود، اختلافات فاحشی در آن راه می‌یابد، به‌عبارت دیگر، مرور زمان آهنگ‌ها را دیگرگون می‌سازد.[71] از این‌جاست که ترانه‌های کهن‌سال صور بسیار فراوانی به‌خود می‌گیرند، چنان‌که مجله‌ی سخن از یک ترانه‌ي ایرانی صور متعددی به‌دست داده است.[72] و محققان بیگانه برای برخی از ترانه‌های انگلیسی صور گوناگونی که حتی به‌هزار می‌رسد، یاد کرده‌اند[73].

بستگی موسیقی به‌زندگی واقعی از ترانه‌های مردم ابتدائی موجود استنباط می‌گردد. مثلاً در موسیقی هندی صدای طبیعی جان‌وران مانند فیل و طاووس به‌حد وفور تقلید شده است. مسافری می‌نویسد که در پونه‌ي هند مردی آبکش که برای کشیدن آب از چاه، گاوی را در مسیر سراشیبی می‌راند و باز می‌گرداند، در ضمن کار ترنم

---

63- Karl Buecher: Arbeit und Rhythmus, 1899.
64-H. Sachs: The rise of music in the ancient world, 1944, P. 21
65-S. Frankenstein: How music expresses idea, 1952, P.10.
66-G. Thomson: Studies in ancient Greek society, 1949, PP. 357 – 358.
67-H. Sachs: World history of the dance, 1937, P. 182.
68-G. H. Gerould: The ballad of tradition, 1932, PP. 229- 230.

۶۹- تامسن: سابق‌الذکر، ص۴۴۶.
۷۰. همان ، ص۴۵۴.
۷۱- جورج سارتون، تاریخ علم ، ترجمه‌ي احمد آرام، ۱۳۳۶ ص ۱۳۸.
۷۲- " سه روایت از یک تصنیف قدیمی ایرانی" در مجله‌ي سخن، شماره‌ي ۱۰ دوره‌ي دوم، آبان‌ماه ۱۳۲۴، ص ۷۷۵- ۷۵۲؛ " روایت دیگر" ، گردآورده‌ي حسن حجازی کناری، در مجله‌ي سخن، شماره‌هاي ۱۱-۱۲- دوره‌ي دوم، دی و بهمن ۱۳۲۴، ص ۸۷۱؛ "روایت پنجم" گردآورده‌ي فریدون بازرگان و یحیی ذکاء در مجله‌ي سخن شماره‌ي ۱ دوره‌ي سوم ، فروردین ۱۳۲۵، ص ۶۳-۶۲.
73-L. Harap: social roots of the arts. 1949, P.122.

می‌کرد، و آواز او به‌تناسب حرکت کند و تند گاو در رفت و بازگشت، دو نوای متفاوت به‌دست می‌داد.[٧٤] از این گذشته موسیقی هندی کنونی مشتمل است بر صدها قالب موزون به‌نام راگا(Raga) و تالا(Tala) که هرکدام به‌یکی از امور و اشیاء و حالات و اوقات زندگی ارتباط دارند.[٧٥] کارل بوخر در کتاب سابق‌الذکر خود نشان داده است که نه‌تنها در هند، بلکه در همه‌جا، اوزان ترانه‌ها متناسب با حرکاتی است که با مدلول آن‌ها ملازمه دارد. نویسندگان قدیم اسلامی متذکر شده‌اند که اوزان شعر از اوزان اصوات زندگی واقعی مأخوذ است. مثلاً غناءالرکبان (آواز سواران) آوازی بود که در حین سواری خوانده می‌شد و با حرکات سواری توافق داشت. مسعودی در مروج‌الذهب آورده است که به‌نظر پیشینیان، وزن کهنه‌ي حدی که در بحر رجز است، از وزن گام‌های شتران گرفته شده است.[٧٦] و نیز گفته‌اند که بحر ترانه (مفعول مفاعلن مفاعیلن فع) را اول بار شاعری از کودکی آموخت که هنگام گوی‌بازی، موافق حرکات گوی خود، چنین گفت: "غلتان غلتان همی رود تا بن گو".[٧٧] گروهی از ترانه‌های بومیان مائوری (MaoriI) و نی‌یو هبریدز (New **Hebrides**) در پولی‌نه‌زی، شامل دوبند متناوب مختلف‌البحر است. بند اول "برگ" و بند دوم "میوه" نام دارد.[٧٨] همچنین یکی از قوالب ترانه‌های بومیان تیکوپی‌یا (Tikopia) در پولی‌نه‌زی سه بند دارد: اولی "بیخ تنه‌ي درخت" و دومی "کلمات میانجی" و سومی "شاخه‌ي میوه" خوانده می‌شود.[٧٩]

همان‌طورکه قالب و موضوع ترانه‌های ابتدائی از بستگی شعر و زندگی عملی خبر می‌دهد، طرز پیدایش ترانه‌ها نیز این نکته را می‌رسانند، و آثار "صدای ابزار" یا "فریاد کار" در برخی از آن‌ها صریحاً محسوس است. برتن(Burton) صحنه‌ای را که خود در آفریقای میانه شاهد بوده است، روایت می‌کند. می‌گوید: شبی عده‌ای از بومیان که برای سفیدپوستی باربری می‌کردند، دور آتش نشسته بودند، و دردها و آرزوهای خویش را خود بخود در قالب شعر می‌ریختند. اینان چندان شعر ساختند تا به‌خواب رفتند. طرز کار آنان چنین بود که هر یک به‌نوبت، فردی می‌گفتند و در پایان هر فرد، همه یک‌صدا کلمه‌ي پوتی(Puti) را که به‌معنی "کرم" است، دو بار بر زبان می‌آوردند:

سفیدپوست بدکار از ساحل مي‌رود- پوتی پوتی!
ما در پی سفیدپوست بدکار خواهیم رفت- پوتی پوتی!
تا آن‌جا که به ما خوراک بدهد- پوتی پوتی!
از تپه‌ها و رودها خواهیم گذشت- پوتی پوتی!
با کاروان این بازرگان بزرگ- پوتی پوتی.....[٨٠]

مسافر دیگری نقل می‌کند که در محل قبیله‌ي تونگا(Thonga) در آفریقای مرکزی پسری را دید که در کنار جاده از برای خداوندگار سفیدپوست خود سنگ می‌شکند و ترانه مي‌سراید:

با ما بدرفتاری می‌کنند- اهه!
با ما سخت هستند- اهه!
قهوه‌ي خود را می‌نوشند- اهه!
و به ما چیزی نمی‌دهند- اهه!

هنگام ادای "اهه" که در حکم "صدای ابزار" و "فریاد کار" و عنصر اصلی وزن ترانه‌ي او بود، چکش خود را به سنگ می‌کوبید.[٨١]

از ترانه هایی که آثار نوای مکرر "فریاد کار" و "صدای ابزار" را منعکس کرده است، نمونه‌هایی از روستاییان ایرانی می‌توان شنید:

کوکک[٨٢] شوم و عقبه[٨٣] برآیوم[٨٤] - یارم!

---

[74]-: H. Sachs: The rise of music in the ancient world, 1944, P. 35.

[٧٥]- فین‌کلستاین، سابق‌الذکر، ص ١٢.

[٧٦]- دکتر پرویز ناتل خانلری: تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل ١٣٢٧، ص ٤٨.

[٧٧]- شمس‌الدین محمد بن‌قیس رازی: المعجم فی معائیر اشعار العجم، ١٣٢٧ ص ٨٤ - ٨٣

[78] -J. Layard: Stone men of Malekula, 1942, P.315.

[79]-R. Firth: We the Tikopia, 1936, P. 285

[80]-H. F. Burton: The Lake regions of central Africa, 1860, PP. 361- 362

[81]-H. A. Junoc: Life of a south African tribe, vol. II, 1927, P. 284.

عقاب شوم و ترا فرآرم- جانم!
عقاب شوی و مرا فرآری- یارم!
آهو شوم و شخه[۸۵] برآیوم- جانم!
آهو شوی و شخه برآبی- یارم!
تازی شوی و ترا فرآرم- جانم!
تازی شوی و مرا فرآری- یارم!
صیدی شوی و صحرا برآیوم- جانم!
صیدی شوی و صحرا برآیی- جانم!
باشه[۸۶] شوم و ترا بیارم- جانم!
باشه شوم و مرا بیاری- یارم!
دودی شوم و هوا برآیوم- جانم....[۸۷]

بستگی موسیقی به‌افسون را می‌توان در ترانه‌ها و مفاهیم موسیقی اقوام ابتدائی کنونی و مردم متمدن کهن‌سال دریافت. به‌زعم اینان، نواهای موسیقی طفیل عالمی دیگرند. در نظر هندیان، برهما مبتکر ساز و آواز است، و نواهای هفتگانه‌ي موسیقی هندی، هر یک به‌یکی از هفت آسمان مربوط است. در ایران ساسانی و یونان باستان موسیقی را وابسته‌ي افلاک می‌پنداشتند، و ایرانیان گاهی فواصل اصوات را به‌وسیله‌ي رمل و اسطرلاب تعیین و دست‌گاه‌ها را موافق ترتیب ماه‌ها طبقه‌بندی می‌کردند. در اروپای قرون وسطی موسیقی را در کیمیا مؤثر می‌دانستند و در کیمیاگری علائم موسیقی را به‌کار مي‌بردند.[۸۸] به‌طورکلی در همه‌ي جامعه‌های باستان- از چین و هند و بابل تا یونان و اروپای قرون وسطی و عالم اسلام- مفاهیم موسیقی را زاده‌ي مفاهیم عناصر عالم و سیارات و فصول و ماه‌ها و روزها و ساعت‌ها و بیماری‌ها و حالات و اعضای بدن می‌شمردند،[۸۹] همچنان‌که فیثاغورسیان یونان و روم و صوفیان اسلامی جهان را سازی یگانه که در "معارف" بهاءولد به"چنگ جهان" تعبیر شده است، می‌خواندند. خدایان آفریننده و شیفته‌ي موسیقی‌اند، بنابر تورات، موسیقی اختراع یکی از پارسایان، به‌نام یوبال(Jubal) است. موافق احادیث مصری، توت (Thot)، خدای دانش، چنگ را اختراع کرد و درباره‌ي موسیقی کتاب‌ها نوشت. مطابق اساطیر هندی نارادا(Narada )، یکی از سرایندگان ریگ‌ودا، پرورده‌ي الهه‌ي دانش و سخن بود.

به‌قول یونانیان، خدا آپول‌لون(**Apollon**) موسیقی می‌نواخت.[۹۰] سنن ژاپونی خبر می‌دهد که ایراناگی(Izanagi) و ایزانامی(Izanami)، آفرینندگان آسمانی ژاپون، هنگام خلق زمین سرود می‌خواندند.[۹۱]

چیزی که در کارگاه خدایان تدارک شود، ناچار خواصی عجیب خواهد داشت. گویند آمفی‌یون (**Amphion**)، پسر زیوس، خدای خدایان یونان، چون ساختن دیوارهای شهر ته‌بای(Thebai) را تعهد کرد، به‌نواختن ارغنون پرداخت و ترانه خواندن گرفت و با این شیوه، همه‌ي مواد جامد را به‌سوی خود کشید و کار ساختمان را آسان ساخت. ژاپونیان قدیم معتقد بودند که اگر کسی بتواند همه‌ي ابزارهای بیست‌گانه‌ي موسیقی ژاپونی را بنوازد، خواهد توانست ذرات گرد و غبار سقف را به‌رقص آورد.[۹۲] بنا بر یک افسانه‌ي آیرلندی، داغدار(Daghdar) کاهنی وارسته بود. دزدان دریایی ساز او را ربودند. داغدار در جست‌وجوي ساز خود روانه شد و سرانجام دزدان را یافت و ساز خود را دید که بر دیوار کنام دزدان آویخته است. پس ساز را به‌سوی خود خواند. ساز از دیوار جدا شد و با چنان شتابی به‌سوی او پرواز کرد که در مسیر خود به نه تن برخورد و هر نه را به هلاکت رسانید. آن‌گاه داغدار برای نجات خود به نواختن پرداخت و سه آهنگ

---

[۸۲]- کبک.
[۸۳]- گردنه.
[۸۴]- برآیم.
[۸۵]- دامنه‌ي کوه.
[۸۶]- باز
[۸۷]- مجله‌ي سخن: سابق‌الذکر.
[88]- S. Finkelstein: How music expresses ideas, 1952, P. 34.
[89]- H. Sachs: The rise of music in the ancient world, 1944, P. 110
[۹۰]- همان، ص ۵۷.
[۹۱]- ویل دورانت، تاریخ تمدن: مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن، جلد سوم، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور، ۱۳۳۸، ص۱۱۸۴.
[۹۲]- همان ، ص ۱۱۸۵.

نواخت. اولی زنان را به فریاد آورد، دومی زنان و مردان را به قهقهه انداخت، و سومی همه را به خواب برد و به او مجال فرار داد.[۹۳]

بی‌گمان عاملی که جمادات را به‌جنبش آورد، در جان‌داران تأثیری عظیم‌تر می‌کند.از این‌رو دربارهٔ نفوذ موسیقی در فرشتگان و اهریمنان و پریان و شیاطین و حیوانات و آدمها، افسانه‌های بسیار فراهم آمده است. در اساطیر عرب سخن از شوق شیاطین به‌موسیقی و نیز عشق غولان به صورت‌گری رفته است. اعراب، ابراهیم موصلی، مغنی بزرگ را "یار ابلیس" می‌انگاشتند. در کتاب اغانی چنین آمده است: ابراهیم گفته است که شبی در اطاق نشسته بودم، پیری درآمد با هیئتی عجیب و در برابر من نشست، و من او را به خوردن غذا دعوت کردم، ابا کرد و گفت: خوردن کار شماست، شراب پیش او گذاشتم. پذیرفت و چند جام نوشید. سپس درخواست کرد که نغمه‌ای برای او بخوانم و بنوازم، ناچار اجابت کردم و عود را برداشته به خواندن پرداختم. تحسین بسیار کرد و گفت: نظیر تو در عالم نیست. بعد عود را از من گرفت و خود به زدن و خواندن پرداخت. اعضای من و در و دیوار با او به خواندن درآمدند و چنان خوب خواند که من خجل شدم. بعد عود را به من داد و من آن نغمه‌ها را تکرار کردم. سپس برخاست و رفت، و من بیرون آمده از اهل خانه پرسیدم که آیا صدایی شنیده‌اید. گفتند آری، و چه نغمه‌ای که زیباتر از آن نشنیده بودیم. پس نزد دربان رفتم. از او پرسیدم که چنین پیرمردی از نزد من بیرون آمد. می‌دانی که از کدام طرف رفت؟ گفت : به‌خدا قسم که هرگز کسی از این در بیرون نرفته است.من متعجب شدم و به اطاق خود بازگشتم، ناگاه آوازی شنیدم که: ابراهیم تعجب مکن پیری که نزد تو آمد، من بودم که ابلیسم و خواستم آن دو نغمه را به تو بیاموزم. من نزد هارون شتافتم و تفصیل را گفتم. فرمان داد که عود را بردارم و ببینم که آن دو نغمه در خاطرم مانده است یا نه. من عود را گرفتم و آن دو لحن را به تمام و کمال نواختم، و هارون به خنده گفت که با ابلیس روی‌هم ریخته‌ای و صلّهٔ وافری به‌من بخشید."[۹۴]

چینیان بر آن بودند که با خدایان به زبان موسیقی توان سخن گفت. پس زنگ‌های عظیم می‌ساختند و برای برانگیختن خدایان و راندن شیاطین، آن‌ها را به‌صدا در می‌آوردند.[۹۵] همچنین مسیحیان اروپای قرون وسطی باور داشتند که صدای زنگ دارای قدرتی جادویی است و دیوان را می‌ترساند.[۹۶] در میان مردم ایران هم مشهور است که با زدن سنج و به‌هم کوبیدن ظروف فلزی می‌توان جن و شیطان را رمانید و خسوف و کسوف را مرتفع کرد.

در ادبیات قدیم همهٔ اقوام، قصه‌های فراوانی دربارهٔ تسخیر حیوانات به‌وسیلهٔ موسیقی مذکور است. برای نمونه به‌نقل قصه‌ای از کشف‌المحجوب می‌پردازیم:

"ابراهیم خواص گوید که من وقتی به حیی از احیاء عرب فراز رسیدم و به دار ضیف امیری از امراء حی نزول کردم. سیاهی دیدم مُغوّل و مسلسل، بر در خیمه افکنده، اندر آفتاب، شفقتی بر دلم پدید آمد. قصد کردم تا او را به شفاعت بخواهم از امیر... گفتم: این غلام را در کار من کن. گفت: نخست از جرمش بپرس، آن‌گاه بند از وی برگیر که ترا بر همهٔ چیزها حکم است تا در ضیافت مایی. گفتم: بگو تا جرمش چیست؟ گفت: بدان که این غلامی است که حادی است، صوتی خوش دارد. من این را به ضیاع خود فرستادم با اشتری چند، تا برای ما غله آرد. وی برفت و دو بار شتر بر هر اشتری نهاد و اندر راه حُدی می‌کرد، و شتران می‌شتافتند تا به‌مدتی قریب این‌جا آمدند و دو چندان بار که من فرموده بودم. چون بار از اشتران فرو گرفتند، اشتران همه یکان و دوکان هلاک شدند، ابراهیم گفت: مرا سخت عجب آمد، گفتم: ایهاالامیر، شرف تو، ترا جز به‌راست گفتن ندارد. اما مرا بر این قول برهانی باید. تا اندرین سخن بودیم اشتری چند از بادیه به چاه‌سار آوردند تا آب دهند. امیر پرسید که چند روز است تا این اشتران آب نخورده‌اند. گفتند: سه روز. این غلام را فرمود تا به حُدی، صوت برگشاد. اشتران اندر صوت وی و شنیدن آن مشغول شدند و هیچ دهان به آب نکردند تا ناگاه یک‌یک در رمیدند و اندر بادیه بپراکندند."[۹۷] در همین کتاب آمده است که با نواختن موسیقی آهوان مسحور می‌شوند، چندان‌که بی‌خود به‌خواب می‌روند و اسیر صیادان می‌گردند.[۹۸]

---

[۹۳]- زاکس، سابق‌الذکر، ص ۳۰۷.
[۹۴]- دکتر پرویز ناتل خانلری، " ابراهیم ماهان و اسحق موصلی" در مجلهٔ موسیقی شمارهٔ ۴۰ ، دورهٔ سوم بهمن‌ماه ۱۳۳۸، ص ۸.
[۹۵]- دورانت: سابق‌الذکر ص ۱۰۵۹.
[۹۶]- فین‌کلستاین: سابق‌الذکر ، ص۱٤
[۹۷]- علی بن عثمان جلایی هجویری: کشف المحجوب، ۱۳۰٤، ص ۵۲۲- ۵۲۱.
[۹۸]- همان ، ص۵۲۲.

داستان تأثیر موسیقی در انسان سراسر تاریخ موسیقی قدیم و جدید را در نوردیده است. مردم ابتدائی- مثلاً قبیله‌ي کانی‌کاس (Kanikas) در هند- از نواختن یا شنیدن موسیقی از خود بیخود می‌شدند،[۹۹] چنان‌که سماع صوفیان اسلامی همین تأثیر را مي‌بخشید. در قرن چهارم مسیحی آمبروز پارسا (Saint Ambrose) را که به‌مدد موسیقی محلی مردم، برای کلیسا آهنگ‌هایی ساخته بود، متهم کردند که با موسیقی مردم را مسحور و مسخر می‌سازد.[۱۰۰] به‌همین سبب توانایی تربیتی عظیمی به موسیقی نسبت داده‌اند. یونانیان موسیقی را یکی از وسایل مهم تعلیم و تربیت و درمان بیماری‌ها می‌پنداشتند.[۱۰۱] به‌نظر کونگ‌فوتسه (کنفوسیوس)، موسیقی به‌ترین عامل اصلاح آداب و رسوم و اخلاق جامعه و موجد دوستی و نیک‌خواهی است.[۱۰۲] وی در این مقوله چنین گفته است: "خود را با شعر برانگیزید و منش خود را با آداب استحکام بخشید و تعلیم و تربیت خود را با موسیقی به‌کمال رسانید."[۱۰۳] آورده‌اند که کونگ‌فوتسه بر اثر شنیدن آهنگی چنان منقلب شد که از آن‌پس تا سه ماه به‌گیاه‌خواری بسنده کرد.[۱۰٤] داستان بازگشت ابونصر سامانی به بخارا به‌انگیزه‌ي رودنوازی و سرایندگی رودکي و داستان مدهوش گردیدن حاضران مجلس صاحب بن‌عباد به‌تحریک بربط‌نوازی فارابی، نیازی به‌یادآوری ندارد. در <u>تذکره‌ی الاولیاء</u> عطار، درباره‌ي پسر شاه‌شجاع کرمانی چنین آمده است که وی مي می‌نوشید و مست می‌شد و رباب می‌زد و سرود می‌گفت، چنان‌که نوعروسان از کنار شوی به دیدار او بیرون می‌دویدند.[۱۰۵] و نیز ابن‌خلکان می‌نویسد که چون ابراهیم موصلی به ساز منصور زلزل آواز خواندن می‌گرفت، همه‌ي حاضران از فرط تأثر مدهوش می‌شدند[۱۰٦]

شعر نیز هنوز نیروی افسونی دیرین خود را در اذهان انسان‌ها از چنگ نداده است. مردم ابتدائی کنونی، مانند اقوام قدیم برای شعر نفوذی عمیق قایل‌اند. برخی از ترانه‌های روستایی ایرانی صریحاً جنبه‌ي افسونی پیشین را حفظ کرده است. هنوز کودکان روستایی و حتی شهری ایران هنگام کم‌آبی و بی‌بارانی، چوبی بلند را لباس مي‌پوشانند و به هیأت دختری در می‌آورند و آن مثلاً "کولی‌قزک" مي‌نامند. آن‌گاه کولی‌قزک را در کوچه‌ها می‌گردانند و چنین می‌خوانند:

کولی قزک بارون کن، بارون بی پایون کن!

ظاهراً این رسم بازمانده‌ي پرستش آناهیتا (Anahita)، الهه‌ي بارندگی و آبیاری ایرانیان باستان است که پس از رواج اسلام دگرگونی پذیرفته است.

همچنین کودکان کرد ایرانی در مواقعی که خورشید دیرگاهی در زیر ابر، رخ می‌پوشاند، می‌خوانند:

خورشید خانم افتو کن، یک مشت نخود به او کن! ما بچه‌های کردیم، از سرمایی بمردیم.[۱۰۷]

در نظر مردم کهن‌سال، شعر نیز مانند موسیقی سرچشمه‌ای لاهوتی دارد. در <u>وداها</u> ذکر شده است که همه‌ي حرکات عالم بر اساس چانداها(**Chanda**) یعنی وزن‌های ثابت کلام خلق شده است و از این‌روست که حرکات عمده‌ي کائنات نظامی پایدار دارند.[۱۰۸] سوکونگ تو(Su Kung Tu) در قرن نهم مسیحی، موافق نظر چینیان باستان برای شعر منشأئی الهی شناخت و اعلام کرد که خدا در حال الهام شاعرانه وصف‌ناپذیری به‌سر می‌برد.[۱۰۹] در جاهای دیگر هم شاعر، اگر خدا نباشد، برای خود نیمه‌خدایی است یا پیغمبری است. در اساطیر اسلامی آدم ابوالبشر را نخستین شاعر می‌دانند.[۱۱۰] در <u>وداها</u> شاعر در شمار کاهنان و پارسایان است.[۱۱۱]در یونان، هومه‌روس (Homeros) و اورفه‌یوس(**Orpheus**) با خدایان در ارتباطند.[۱۱۲] هه‌سی‌یودوس (Hesiodos) و دیگر شاعران عصر او، خدایان را ملهم خود

---

[۹۹]- زاکس، <u>سابق‌الذکر</u> ، ص ۲۲.

[100]-H. Prunieres: <u>A new history of Music.</u>1943, P. 7.

[۱۰۱]- زاکس: <u>سابق‌الذکر</u> ،ص۲۵۵-۲۵۳.

[۱۰۲]- ویل دورانت: <u>تاریخ تمدن: مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن</u>، جلد سوم، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور، ۱۳۳۸، ص۹۲۸.

[103]- H. Rubissow: <u>Art of Asia,</u> 1954, P. 57.

[۱۰٤]- ویل دورانت: <u>سابق‌الذکر</u> ، ص ۹۱۲.

[۱۰۵]- ابی‌حامد محمد عطار نیشابوری: <u>تذکره‌الاولیاء</u> ، نیمه‌ي اول، [ تاریخ ندارد] ص ۲۵۹.

[۱۰٦]- دکتر پرویز ناتل خانلری: <u>سابق‌الذکر</u> ، ص۷.

[۱۰۷]- ملک‌الشعراء بهار: <u>شعر در ایران</u>، ۱۳۳۳، ص٦۹-٦۸.

[108]-Sri Aurobindo: <u>The Future of poetry,</u> 1953, PP. 25-26.

[109]-N.Bukharin:( poetry, Poetics and the problems of poetry in the U.S.S.R.), In a. Zhadanov and Others (Eds): <u>problems of soviet literature,</u> (N.D), PP. 188 –189.

[۱۱۰]- شمس‌الدین محمد بن‌الرازی: <u>المعجم فی معاییر اشعار العجم</u>،۱۳۲۷ ص ۱٤۸.

[۱۱۱]- اوروبیندو : <u>سابق‌الذکر</u> ، ص ٤۰- ۳۹

[112]-A. Hauser: <u>The social history of art ,</u> vol. I, 1951, P. 71.

مـی‌داننـد.[113] در عصـر هومـه‌روس، شـاعر، Vates یعنـی کـاهن بـه‌شـمار مـی‌رود.[114] کلمـه‌ي Vaics یـا Aoidos کـه در حماسه‌ي ایلی‌یاس (**Ilias**= ایلیاد) و اودوسـه‌یـا( Oduseia= اودیسـه) و آثـار هـه‌سـی‌یودوس بـه‌کـار رفتـه اسـت، هـم به‌معنی شاعر است و هم به‌معنی پیشگوی و پیغمبر. معنی کلمـه‌ي رومـی Carmina هـم شـعر اسـت و هـم جـادو.[115] واژه‌ي یونانی Ode به‌معنی سرود و کلمه‌ي آلمانی Lied بـه‌معنـی آواز و کلمـات انگلیسـی Rune و Lay بـه‌معنـی نـوعی شعر و سرود، همه در اصل معنی " طلسـم" داشـته‌اند.[116] پیوند شعر و افسـون در ادبیات فارسـی هم آثـاری بـه‌جـا نهـاده اسـت. سنائی گفته اسـت: خـود گـرفتم سـاحری شـد شـاعریت، ای هـرزه‌گـوی نیسـت جـز لایفلـح السـاحر نتیجـه‌ي ساحری. خاقانی سروده است: که این سحرکاری که من می‌کنم/ نکردی به‌سحر بیان عنصری. عرفی سـاخته اسـت: من کیستم؟ آن سالک کونین مسیرم/ کز بیخته‌ي جوهر قدس است ضمیرم. و صبا: سرایند کـاین مـرد جـادونگـار/ جهـان سخن راست خرم‌بهار.

به‌موجب نظریه‌ي آناند اواردانا( Anand Avardhana) که در قرن دهم به‌وسیله‌ي شعرشناسـان هندی طرح شـده اسـت، کلمات شعر دارای معانی مخفی و مرموزی هستند که هیچ‌گاه در نثر ظاهر نمی‌گردد.[117] در سایر جوامع قدیم نیز نظریات مشابهی رایج است، و از این‌رو اوراد و ادعیه و سخنان کاهنان و کتب دینی صورتی موزون دارند. در عـالم اسـلام برای فرونشاندن تأثیر افسونی کاهنان مزاحم، هرگونـه سـخن مـوزون، ناپسـند شـمرده شـد. بـا ایـن وصـف، نفـوذ شـعر به‌صورت سـجع‌سـازی دوام آورد، و بسـیاری کسـان کـه قصـد رهبـری معنـوی مـردم را داشـتند، از سـجع سـود جسـتند. چنین‌اند مسیلمه‌ي کذاب که خود را پیغمبر خواند و مختار بن ابی‌عبیـد کـه دعـوی الهـام کـرد و بـه خـون‌خـواهی حسـین بن‌علی برخاست.[118]

چون شعر ابتدائی از آن همگان است، ناچار زبان حال همه محسـوب مـی‌شـود. همـه آنرا خـوب در مـی‌یابنـد و صریحاً و عمیقاً از آن متأثر می‌گردند. در آثار دوره‌های تمدنی روایاتی از قدرت شعر افسونی ابتدائی مانده است. گفته‌اند کـه شـعر اورفـه‌یـوس، خنیـاگر یونـانی کـوه‌هـا را تکـان مـی‌داد. ارسـطو شـعر را وسـیله‌ي درمـان ناخوشـی‌هـای روانـی می‌دانست[119] توفو (Tu Fu)، شاعر چینی می‌گفت که اشعار او تب را شفا می‌بخشـد، و او خـود ایـن معالجـه را بـه‌کـار بسته است.[120] آورده‌اند که در دربار آتیلا شاعری بود که در شعر او در همه‌ي شنوندگان و خود او ترس و خشـم عمیقـی بر می‌انگیخت و همه را به گریه مـی‌انـداخت. یونانیـان و بسـا اقـوام دیگـر نیـز چنـین داسـتان‌هـا دارنـد.[121] چنـان‌کـه بهـار می‌نویسد: در ایران و کشورهای عربی هنوز هم مذکران و نقالان و گدایان برای آن‌که دل مردم را به‌دست آوردند، به‌حکم سنت حرفه‌ي خود، با سجع و وزن و آهنگ سخن می‌گویند. در عیون‌الاخبار مذکور است که نقالي مـروی بـا سـحر بیـان، مردم را به گریستن وا می‌داشت و سپس تنبور بر می‌گرفت و می‌گفت: ابا این تیمار باید اندکی شاذیه،[122] و بـه نـواختن می‌پرداخت.[123]

### IV. سیر هنرها

در هر جامعه‌ای – خواه ابتدائی، خواه متمدن- انسـان‌ها، موافق احتیاجات خود، مواد طبیعت را مصرف مـی‌کننـد. اما همه‌ي مواد طبیعت برای مصارف انسانی مهیا نیست، و باید در دست انسان‌ها دگرگون شود، و به‌صورت اشـیأ قابـل استفاده درآید. ناگزیر انسان به‌مدد دست‌های خود، ابزارهائی مي‌سازد و به‌وسـیله‌ي ابزارهـا، مـواد طبیعـت را بـه‌صـورت کالاهای دلخواه در مـی‌آورد. بـه‌عبـارت دیگـر، انسـان، موافـق مصـارف خـود، عمـلاً از مـواد خـام طبیعـت، کالاهـائی تولیـد

---

[113]- G. Thomson: Studies in ancient Greek society , 1949, PP. 458- 459.

[114] - هاوزر: سابق‌الذکر

[115]- جورج سارتون:تاریخ علم، ترجمه‌ي احمد آرام، ۱۳۳۶،ص ۱۳۸.

[116]- ویل دورانت: تاریخ تمدن، مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن: بخش اول، ترجمه‌ي احمد آرام،۱۳۳۷ ، ص ۱۱۹.

[117]- بوخارین: سابق‌الذکر ، ص ۱۸۸.

[118]- ملک‌الشعراء بهار، سبک‌شناسی، جلد دوم، [ تاریخ ندارد]، ص۲۳۹-۲۳۸.

[119]-W. D. Ross: Aristotle, 1956, PP. 281- 285.

[120]- ویل دورانت:تاریخ تمدن: مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن، بخش سوم، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور، ۱۳۳۸، ص ۹۷۹.

[121]- تامسن: سابق‌الذکر.

[122]- " با این تیمار اندکی شادی باید".

[123]- ملک‌الشعراء: سابق‌الذکر ،جلد دوم ص ۱۳۲.

می‌کند. ولی این عمل به‌وجهی کورکورانه یا ماشینی صورت نمی‌گیرد، بلکه با پاره‌ای فعالیت‌های درونی یا روانی همراه است، به‌این معنی که مصارف انسانی همواره با احساس احتیاج و قصد و تحریک درونی ملازمت دارد.

پس باید گفت که تولید یا به‌طورکلی، کار یا زندگی انسانی دارای دو جنبه‌است: جنبه‌ي عینی و جنبه‌ي ذهنی. انسان در عالم اعیان خارجی عملاً به مداخله می‌پردازد، ولی اندیشه نیز در مداخله‌ي عملی دخیل است. زیرا انسان، هم می‌اندیشد و هم عمل می‌کند. با این‌وصف، اندیشه‌ي او خوداً و خودزا نیست، بلکه از عمل نشأت می‌گیرد. "در این‌صورت هیچ‌گونه فعالیت اقتصادي یا تولیدی نیست که جنبه‌ي فرهنگی نداشته باشد".[۱۲۴]

میس‌دانیم که بستگی متقابل عمل و نظر در جوامع ابتدائی بسیار زیاد است. در زندگی مردم ابتدائی عمل با جادو آمیخته است، و واقعیت از خیال جدا نیست. از این‌جهت جامعه‌ي ابتدائی، جامعه‌ای است بسیار ساده و متجانس، همه‌ي افراد در همه‌ي کارها شریکند. هر فردی به‌تمام جامعه تعلق دارد و برای جامعه زندگی می‌کند. اموال جامعه از آن همگان است، و فرد کاملاً وابسته‌ي جمع است. در چنین جامعه‌ای، از تقسیم کار و اختلافات حرفه‌ای و صنفی خبری نیست، بلکه همه، همه‌کاره‌اند. پس اولاً کارهاي عملي از کارهای نظری، و جنبه‌ي عینی از جنبه‌ي ذهنی امور، غیرقابل تفکیک است. ثانیاً نظر فرد نمودار کامل نظر جمع است، و بین نظر فردی و جمعی تضادی نیست.

چنان‌که از علوم اجتماعی بر می‌آید، هزاران سال زندگی و تولید و تجربه‌اندوزی سبب شد که مردم ابتدائی به‌تدریج بر کارهای مختلف مسلط و کمابیش متخصص شوند، و در نتیجه‌ي آن، هر دسته عهده دار کار معین گردند و برخلاف گذشته، همه‌کس به همه‌کار نپردازد. به این ترتیب تخصص به تقسیم کار می‌کشد و تقسیم کار به پیدایش گروه‌های مختلف می‌انجامد. یعنی انسان برخلاف حیوانات دیگر، تجانس طبیعی خود را به‌وسیله‌ي تقسیم کار و تخصص از دست می‌دهد و به گروه‌های متعدد تقسیم می‌شود، و به‌این شیوه، تسلط او بر طبیعت روزافزون می‌گردد. پس به‌موازات بسط تخصص و گروه‌بندی اجتماعی، ابزارسازی ترقی می‌کند. هرچه ابزارسازی تکامل یابد و حوایج انسانی را به‌تر برآورد، انسان با علاقه بیش‌تری به‌ابزارهای خود می‌نگرد، و بیش از بیش بر آن‌ها قدر و قیمت می‌نهد و می‌کوشد تا با تکمیل و تکثیر آن‌ها، زندگی خود را آسوده‌تر سازد. ناگزیر اصل تملک پیش می‌آید. برخی افراد و گروه‌ها در اوضاع و احوال موافق، مجال می‌یابند که ابزارهای جامعه‌ي ابتدائی را در انحصار خود گیرند و به‌سود خویش به‌کار برند. افراد دیگر که به‌سبب نداشتن ابزار درمانده و نیازمند می‌شوند، اجباراً کمر به‌خدمت صاحبان ابزار می‌بندند. در چنین دوره‌ای اولاً تولید اجتماعی به‌قدری است که بخشی از جامعه می‌تواند بدون فعالیت عملی زندگی کند و ثانیاً اعضای جامعه در دو قطب مخالف گرد می‌آیند: اکثریت محروم و اقلیت ممتاز. این تفکیک اجتماعی در فاصله‌ي ۲۵۰۰ و ۳۵۰۰ سال پیش از مسیح در سراسر بین‌النهرین و مصر و شمال غربی هندوستان روی داد.[۱۲۵]

بر روی‌هم تکامل اجتماعی اولیه با عدم تجانس همراه است. در آغاز شهرنشینی، وحدت زندگی جادوئی ابتدائی از میان می‌رود: جنبه‌ي عملی تولید- کارهای خشن عملی - اساساً بر دوش اکثریت، و جنبه‌ي نظری آن- جادو- عمدتاً در کف اقلیت نهاده می‌شود. جادو خود نیز بر اثر بسط دامنه‌ي تخصص و تقسیم کار و گروه‌بندی روزافزون اجتماعی، تجزیه و به فعالیتهای متفاوت نظری منشعب می‌گردد. پس دین و هنر و علم و جز این‌ها از تحول جادوی ابتدائی به‌بار می‌آیند. جنبه‌ي منفی آن از جنبه‌ي مثبت جدایي می‌گیرد. جنبه‌ي منفی جادو یعنی خیال‌بافی در د ین ادامه می‌یابد و جنبه‌ي مثبت آن یعنی تأثیر عملی خیال در واقعیت باعث دخالت انسان در عالم خارج می‌شود و زمینه‌ي علم و هنر را فراهم می‌آورد: انسان می‌آموزد که باید برای تسلط بر واقعیت، مناسبات آنرا بشناسد (علم) و خود را برای این منظور آماده کند( هنر).

هر یک از دو قطب جامعه – اکثریت و اقلیت- در عرف جامعه‌شناسی "طبقه" خوانده می‌شود. طبقه گروه بزرگی است که اعضای آن، علی‌رغم اختلافات خصوصی خود، در تولید اجتماعی مقام مشابهی دارند و از ثروت اجتماعی، سهم معینی می‌برند. یکی از دو طبقه شامل تمام گروه‌هائی است که کارهای خشن و در عین حال مثبت و کمال‌یابنده و سعادت‌بخش تولیدی را تکفل می‌کنند، و طبقه‌ي دیگر شامل همه‌ي گروه‌هائی است که مناسبات اجتماعی و امور نظری و رهبری و بهره‌کشی را رتق و فتق می‌دهند. به‌عبارت دیگر یک طبقه، جنبه‌ي عینی کار را مورد تأکید قرار می‌دهد، و یک طبقه، جنبه‌ي ذهنی آنرا. با پیدایش طبقات دوگانه‌ي اجتماعی، تجزیه و پراکندگی و پریشانی در کار انسانی و زندگی جامعه راه مي‌یابد، پیوند عمل و نظر سستی می‌گیرد و بین فرد و جامعه ناهماهنگي پدیدار

---

[124]- J. Lindsay: Song of a falling world , 1948. P. 284.
[125]-V. Gordon Childe, In singer & others: history of Technology, vol. 1, 1956, PP. 38-57.

می‌شود، چندان‌که دیگر هیچ فردی نمودار همه‌ي جامعه نیست، بلکه هر کس به‌سبب گروه‌بندی اجتماعی، به یکی از دو قطب جامعه، تعلق می‌یابد.

تقسیم جامعه به‌دو طبقه، در دوره‌ي نوسنگی (**Neolithic**) روی داد. پیش از آن، در دوره‌ي پارینه‌سنگی (**Paleolithic**) که عصر گردآوری خوراک است و از ۵۰۰،۰۰۰ تا ۱۰،۰۰۰ سال پیش را فرا می‌گیرد، انسان با گوشت جان‌وران شکارشده یا میوه‌ها و ریشه‌های گیاهان خودرو زندگی می‌کرد، و همه‌ي افراد مجبور بودند مانند جان‌وران وحشی کنونی، از بام تا شام در جست‌وجوي خوراک باشند. اما در دوره‌ي نوسنگی که عصر تولید خوراک یعنی کشاورزی است و از ۱۰،۰۰۰ تا ۵،۰۰۰ سال پیش را شامل می‌شود، انسان‌ها رفته‌رفته با کشت‌کاری و دام‌پروري آشنا مي‌شوند و از آوارگی دست می‌کشند. بر اثر افزایش تولید و ذخیره کردن مواد، مجال و امکانی برای فعالیت‌های غیرحیاتی و تفننی پیش می‌آید. در نتیجه، بخشی یا طبقه‌ای از جامعه می‌تواند بدون کار تولیدی مستقیم زندگی کند.[۱۲۶]

در پایان دوره‌ي نوسنگی، در بسیاری از نواحی زمین، صنعت و داد و ستد که پاپاپای کشاورزی ترقی کرده‌اند ، اهمیت می‌یابند و طلیعه‌ي طبقه‌ي جدید سوداگران که با سازندگی و داد و ستد کالاها ( و نه کشت‌کاری ) معیشت می‌کنند، به‌وجود می‌آید.[۱۲۷]

در دوره‌ي شهرنشینی (از ۵،۰۰۰ سال پیش به‌این‌سو) اختلافات طبقاتی شدت می‌گیرد. ابتدا طبقه‌ي برده‌دار در مقابل بردگان، و سپس زمین‌داران در مقابل کشت‌کاران، و عاقبت سوداگران در مقابل کارگران شهری قدعلم می‌کنند.

اما تفکیک عمل از نظر، هیچ‌گاه مطلق نیست، و انسان هرگز نمی‌تواند در هیچ امری جنبه‌ي ذهنی و عینی کار را کاملاً از يك‌دیگر جدا کند. از این‌رو اعضای طبقه‌ای که در زندگی عملی غرق می‌شوند، به‌هیچ‌روي نمی‌توانند صرفاً به‌صورت ماشین‌های کار در آیند، بلکه آنان نیز در عین دوری از نظر، برای خود جهان‌بینی‌ای دارند، با این تفاوت که جهان‌بینی آنان ساده و بی‌پیرایه و ناشی از مقتضیات زندگی عملی است، حال آن‌که اعضای طبقه‌ي دیگر بیش‌تر در عالم نظر سیر می‌کنند، سرگرم اندیشه‌هائی پرداخته و پیچیده‌اند که چندان به‌دنیای عمل بستگی ندارد. بنابراین به‌اقتضای زندگی متفاوت اکثریت و اقلیت، آراء و عقاید آنان هم متفاوت می‌گردد، و بدین ترتیب در اندرون فرهنگ کلی جامعه، دو فرهنگ متفاوت یا دو جهان‌بینی ناسازگار- با دو نوع فلسفه، با دو نوع هنر، پرورده می‌شود.[۱۲۸]

شه‌لر(**Scheler**)، جامعه‌شناس نامدار آلمانی مختصات جهان‌بینی طبقه‌ي پائین و طبقه‌ي بالای جامعه را چنین مقایسه می‌کند:[۱۲۹]

| **طبقه‌ي پائین:** | **طبقه‌ي بالا:** |
|---|---|
| ۱- پیش‌گرائی ( توجه به آینده)،[۱۳۰] | پس‌گرائی(توجه به گذشته)،[۱۳۱] |
| ۲- تأ کید بر "شدن" ( تغییرطلبی) | تأکید بر"بودن" (طلب وضع موجود) |
| ۳- تصور علّی در باره‌ي جهان | تصور غائی درباره‌ي جهان |
| ( جهان موافق قوانین علیت دگرگون می‌شود) | (جهان موافق مشیتی ازلی استقرار دارد) |
| ۴- واقع‌گرائی فلسفی | تصورگرائی فلسفی |
| (جهان واقعیّتی مسلم و اجتناب‌ناپذیراست)[۱۳۲] | (جهان چیزی جز تصورات لطیف انسانی نیست)[۱۳۳] |
| ۵- ماده‌گرائی | روح‌گرائی |
| ( جهان مایه‌ای محسوس است)[۱۳٤] | (جهان بازیچه‌ي عواملی غیرمحسوس است)[۱۳۵] |

---

126- V. Gordon Childe: What happened in history , 1948 , Ch.3.
127- A. Hauser: The social history of art, vol, 1, P.42 & 45
128- L. Harap: social roots of the arts, 1949, P.83.
129-M. Scheler: Die WessensFormen und die Gesellschaft, 1926, P. 204 Seq.
{W. Stark: Sociology of knowledge, 1958, PP. 77 -78 به‌نقل }
130- Prospectivism
131-Retrospectivism
132-realism
133-Idealism

| | |
|---|---|
| ۶- تجربه‌گرائی | خردگرائی |
| (تجربه‌ي حسی مشکل‌گشاست)[۱۳۶] | ( عقل مجرد مشکل‌گشاست)[۱۳۷] |
| ۷- مصلحت‌گرائی | اندیشه‌گرائی |
| (فکر وسیله‌ي حل مشکلات عملی است)[۱۳۸] | ( افکار وسیله‌ي بازی و سرگرمی است)[۱۳۹] |
| ۸- خوش‌بینی به آینده | بدبینی به آینده |
| ۹- تفکر دینامیک (پویا) | تفکرات استاتیک( ایستا) |
| (جستجوی تناقضات هستی) | (جستجوی ثبات‌های هستی) |
| ۱۰- تأکید بر نفوذ محیط | تأکید بر وراثت و سنت |

استارک(Stark)، جامعه‌شناس انگلیسی نیز آئین کاتولیک را که در عصر جدید، جهان‌بینی طبقه‌ي قاهر کهنه‌پرست فرتونی به‌شمار می‌رفت، با آئین کال‌وین(**Calvin**) که در آغاز پیدایش خود، چشم‌انداز طبقه‌ي نوخاسته‌ي نوخواهی محسوب می‌شد و به جهان‌بینی عوام نزدیک بود، برابر می‌کند:[۱۴۰]

| **آئین کال‌وین ( نوخواه):** | **آئین کاتولیک (کهنه‌پرست):** |
|---|---|
| ۱- جهان مجموعه‌ای است از اشیاء مختلف | جهان همانند موجودی جاندار، وحدت دارد. |
| ۲- نام‌گرائی(مفهوم "کلی" چیزی جز لفظ نیست.)[۱۴۱] | کالبدگرائی(مفهوم"کلی" کالبد و واقعیت خارجی دارد)[۱۴۲] |
| ۳- فرد بر جامعه مقدم است و سازنده‌ي جامعه. | جامعه بر فرد مقدم است و مستقل از فرد |
| ۴- فرد زاینده‌ي ارزش‌های اجتماعی است. | جامعه زاینده‌ي ارزش‌های اجتماعی است. |
| ۵- هنر باید واقعیّت را منعکس کند. | هنر باید تخیلی و رمزی باشد. |
| ۶- عقل حلاّل مشکلات است. | عرفان و عواطف حلاّل مشکلات است. |
| ۷- مشاهده برای شناخت واقعیّت لازم است. | کشف و شهود برای شناخت واقعیّت لازم است. |

از این‌گونه مقایسه‌ها به‌آسانی می‌توانیم نتیجه بگیریم که معمولاً اقلیت‌های ممتاز از بیم نابود شدن مزایای خود، به‌وضع موجود جامعه پای‌بندند و هر تغییری را دشمن می‌دارند، برخلاف اکثریت‌های محروم که برای دگرگوني وضع نامطلوب خود، از هر تغییری استقبال مي‌کنند. اقلیت ممتاز که بدون تولید عملی و فقط با نظارت بر جریان تولید جامعه زندگی می‌کند ، فعالیت عملی را پست می‌شمارد و می‌کوشد تا فعالیت نظری را یک‌سره از فعالیت عملی جدا کند، در

---

[134]-Materialism
[135]-Spiritualism
[136]-Empiricism
[137]-Rationalism
[138]-Pragmatism
[139]-Intellectualism

[۱۴۰]- استارک، سابق‌الذکر ، ص ۸۱.

[141]-Nominalism
[142]-Corporalism

صورتی که اکثریت مجالی برای فعالیت نظری مستقل ندارد اقلیت چون مستقیماً با زندگی عملی در تماس نیست، معمولاً از واقعیت منحرف و ساکن کاخ خیال می‌شود، حال آن‌که اکثریت چون در جریان تولید عملی با واقعیت روبروست، اساساً واقع‌گرای است. پس وجود دو نوع هنر متفاوت در سپیده‌دم تمدن، امری غیرمترقب نیست. در یک‌سو هنرهای ساده و واقع‌گرای عوام، و در سوی‌دیگر، هنرهای پرداخته و معمولاً واقع‌گریز خواص.

در این‌صورت می‌توان گفت: در مقابل هنر ابتدائی که جریانی یگانه و یکی از عوامل تولید ابتدائی بود و مستقیماً خواست‌های جامعه را بر می‌آورد، هنر تمدنی شامل دو جریان است، و هیچ‌یک از دو جریان، مخصوصاً جریانی که به‌زندگی خواص مربوط است، عامل تولیدی مستقیمی شمرده نمی‌شود، در مقابل هنر ابتدائی که خاصیت جمعی داشت و بخشی از زندگی تولیدی و وسیله‌ي تأمین زندگی و بقای جامعه بود، هنر تمدنی متعلق به‌همه‌ي جامعه نیست، از آنِ یکی از دو طبقه‌ي اجتماعی است، و هنر هر طبقه، نمایش غیرمستقیمی است از مقتضیات زندگی خاص آن طبقه یا وسیله‌ي غیرمستقیمی است برای تأمین مصالح اختصاصی آن طبقه. هنر اقلیت برخلاف هنر دوره‌ي اجتماعی پیشین، واقع‌گرای نیست، بلکه از واقعیت، گریزان است، جان‌دار و دینامیک نیست، جامد و استاتیک است، صورت‌گرای(**Formalist**) و سنت‌گرای(**Traditionalist**) است. هنر اقلیت جای هنر واقع‌گرای نخستین را می‌گیرد و هنر رسمی جامعه می‌شود. اما واقع‌گرائی دیرین کمابیش در هنر اکثریت باقی می‌ماند.[۱۴۳]

به‌عنوان نمونه، سیر شعر را بررسی می‌کنیم.

در جامعه‌ي ابتدائی اکثر کارهای از استمرار و انقطاع متوالی یک سلسله حرکت مرکب بود. از این‌رو حرکات بدن و از جمله: صوتی که هنگام کار از حنجره اخراج می‌شد، معمولاً نظام و وزنی داشت. انسان ابتدائی که هنوز به‌حد کفایت تردست و ماهر نبود، مانند نوزادان کنونی، در هر کاری همه‌ي اعضای بدن خود را به‌کار می‌انداخت، حتی اعضائی را که برای آن کار معین، سودمند نبود. آمیختگی فعالیت‌های اعضای بدن سبب شد که حرکات حنجره همواره با حرکات دست و سر و یا دیگر اندام‌ها همراه باشد، همچنان‌که اکنون کودکان متمدن به‌هنگام کار نوشتن، به‌تناسب سرعت دست خود، زبان را هم به‌حرکت در می‌آورند و کلمات نوشتنی را به‌صدای بلند می‌گویند، افراد قبایل ابتدائی نیز در وقت سخن گفتن، نه تنها لب و دهان، بلکه اکثر اعضای بدن خود را تکان مي‌دهند.[۱۴۴] در جامعه‌های قدیم این دو نوع حرکت بدن کاملاً یگانه بودند و هنگام ترنم که مستلزم فعالیت همه‌ي عضلات سر تا معده است، به‌قدري دست‌ها را دخالت می‌دادند که مصریان باستان ترنم را "دست‌بازی" می‌گفتند.[۱۴۵]

پس کارهای موزون انسان ابتدائی دو جنبه‌ي متفاوت داشت: جنبه‌ي حرکتی و جنبه‌ي صوتی، جنبه‌ي حرکتی موجد رقص شد و جنبه‌ي صوتی، موسیقی را به‌بار آورد- "فریاد کار" به‌آواز انجامید و صدای برخورد ابزارها با اشیاء زاینده، ابزارهای موسیقی گردید.

اما پس از گسیختن تجانس ابتدائی جامعه و جدايي عمل از نظر و تولید از جادو، شوؤن مختلف زندگی از جمله: رقص و موسیقی و صورت‌سازی، دست‌خوش تجزیه شدند. نقاشی و مجسمه‌سازی و رقص و موسیقی دیگر یگانه و وابسته‌ي زندگی عملی نبودند. انسان تا اندازه‌ای بر محیط خود و قوانین آن دست یافته و کمابیش از جادو بی‌نیاز شده بود. در نتیجه‌ي آن، هنرها از عمل مشترک تولیدی دور و از يك‌دیگر منفک گردیدند. سابقاً رقص و موسیقی از پیکرتراشی و پیکرنگاری جدايي نداشتند. به‌این معنی که اعضای گروه ابتدائی، موافق صورت موجودات توتمی(**Totemic**) پیکرهائی می‌ساختند، برای خود نقاب‌هائی ترتیب می‌دادند، خال‌کوبی می‌کردند و سپس با نقاب‌های خود، گرداگرد موجودات توتمی به‌رقص و سرود می‌پرداختند. ولی بعداً با تجزیه‌ي شوؤن جامعه، هر یک از این فعالیت‌ها به‌راهی مستقل افتادند. کار حرکتی از کار لفظی جدا شده، انسان بر اثر افزایش مهارت و تخصص، بر اعضای بدن خود چیرگی یافت، و از دخالت همه‌ي اعضاء در همه‌ي کارها جلو گرفت و مخصوصاً توانست فعالیت دست‌گاه حنجره را از فعالیت سایر دست‌گاه‌ها مستقل سازد. پس، از یک‌سو، نقاشی و مجسمه‌سازی از موسیقی و رقص دور شدند، از سوی دیگر رقص از موسیقی جدايي گرفت و از سوی دیگر مقدمات تفکیک موسیقی سازی از موسیقی آوازی فراهم آمد.

---

۱۴۳- استارک، سابق‌الذکر ، ص ۳۶-۳۳.

144- G. Thomson: Studies in  ancient Greek society, 1949, P. 445.

145- H. Sachs: The rise of music in the ancient world, 1944, P.36.

موسیقی ابتدائی شامل دو عنصر بود – صورت و ماده. صورت یا شکل آن، موسیقی محض شد و ماده یا محتوای آن، ترانه. به‌عبارت دیگر، با ادامه‌ي تجزیه‌ي جامعه و تقسیم کار، محتوی از صورت اصلی انتزاع یافت، و شعر مستقل پیدا شد. هنرهای مستقل نوخاسته، دیگر جزء لاینفک جریان تولید نبودند و وظائف خطیر پیشین را بر عهده نداشتند. اما مقتضیات جدید، وظائف جدیدی بر دوش آن‌ها انداخت "رقص و موسیقی و شعر و نیز صورت‌گري، با آن‌که از زمینه‌ي عملی زندگی جدا شده بودند، باز وجودی بی‌فایده نداشتند. البته دیگر از لوازم جریان کار به‌شمار نمی‌رفتند. با این همه به‌عنوان مقدمه و محرک کار، دوام آوردند و به انسان چیزی دادند که بدان نیاز مبرم داشت:

**نظم و هماهنگي**

انسان در جریان تاریخ خود، پیوسته به‌قصد تأمین آسایش خویش کوشیده است تا طبیعت را رام و موافق حال خود سازد، کوشیده است تا طغیان‌های بی‌بندوبار و آشفتگی بازار طبیعت را فرو نشاند و به حیاتی به‌سامان و سنجیده و قابل اطمینان دست یابد. تاریخ زندگی انسان سراسر کوشش مداومی است برای وصول به نظم و هماهنگي. نظم و هماهنگي در محیط طبیعی و دنیای اجتماع و عالم ذهن.

همه‌ي هنرهائی که اصطلاحاً "زیبا" خوانده می‌شود، به انسان تصوری از نظم و تناسب می‌دهند. این تناسب در هنرهای مکانی (پیکرتراشی، پیکرنگاری و .....) "قرینه" نام مي‌گیرد و در هنرهای زمانی (موسیقی، شعر و ...) "وزن".[١٤٦]

انسان در هر پایه و مایه‌ای باشد، خواهان نظم و تناسب و هماهنگي و انتظام است. و همواره برای افزودن دامنه و عمق انتظام حیات خود تلاش می‌ورزد. از این‌رو او را از هنرهای زیبا گریز و گزیري نیست. این ضرورت برای انسان ابتدائی که کمتر از انسان متمدن بر نظام دست یافته بود، اهمیت و ضرورتی آشکارتر داشت.[١٤٧]ولی متمدنان را هم هرگز بی‌نیازی دست نخواهد داد.

ادراک نظم و وزن خوشایند است، زیرا وسیله و گویای غلبه‌ي انسان است بر طبیعت. چنان‌که گفته شد، وقتی که جمعی برای حصول مقصودی یا رفع خطری با یك‌دیگر کار می‌کنند، این نظم خودبه‌خود ایجاد و احساس می‌شود، و از این‌رو عواطف مشابهی در همه پدید می‌آید و اجرای کار گروهی را تسهیل می‌کند. ولی جمع نمی‌تواند پس از رفع خطر یا وصول به مقصود، آسوده بیارامد، زیرا امکان بازگشت خطر یا زوال مطلوب همواره در میان است. پس آمادگی دایمی لزوم می‌یابد، و جنبه‌های روانی این آمادگی به‌وسیله‌ي عواطف جمعی ناشی از هنرها تأمین مي‌گردد. رقص‌ها و آوازهای مربوط به‌کارهای مختلف – شکار، جنگ، کاشتن، درویدن، تدفین..... – با عواطف خاصی که در همگان بر می‌انگیزند، گروه را پیوسته آماده‌ي مبارزه و غلبه می‌سازند. آثار هنری هر گروهی به‌وسیله‌ي محتوای خود که شامل تصاویر زنده‌ای از زندگی آن گروه است و برای همه‌ي اعضاء معنائی کمابیش مشترک دارد، افکار و عواطف همانندی در ذهن اعضای گروه بر پا می‌کند و به‌وسیله‌ي صورت خود که موزون یا متقارن است، این افکار و عواطف را وزن و نظم می‌بخشد و در نتیجه میان افراد هماهنگي و توافقی به‌وجود می‌آورد.

هنرها، گذشته از این فایده‌ي عمومی، هر یک منجر به‌پیدایش عناصر تمدنی جدیدی که برای زندگی اجتماعی لازم است، می‌شوند. مثلاً کتابت از پیکرنگاری و پیکرتراشی مي‌زاید، و ابزارهای موسیقی وسیله‌ي ارتباط نواحی دورافتاده می‌گردد، و از این‌ها بالاتر، زبان شاعرانه‌ي ابتدائی در آغوش خود، زبان دیگری که قدرت انتقال افکار دقیق را دارد، می‌پرورد.

زبان اولیه که در ضمن کار موزون جمعی از تکامل فریاد کار ساخته شد، افسونی و هیجانی و شاعرانه بود و عواطف جمع را برای اجرای کارهای مشترک مهیا می‌کرد، و گروه را از احساس قدرتی درونی سرشار مي‌ساخت. این

[١٤٦]- دکتر پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، ١٣٣٧، ص.١٠.

[147]-F. Boas: primitive art, 1927, P.40  FF.& 310 FF.

زبان به‌زبان عاطفی ولی "بی‌معنی" نوزادان می‌مانست، پیاژه (**Piaget**)، کودک‌شناس نامدار نشان می‌دهد که نخستین اصواتی که کودک بر می‌آورد، نماینده‌ي هیچ مفهومی نیست، بلکه فقط ناشی از هیجانی است که در عضلات حنجره و دهان و لب ایجاد حرکتی می‌کند ، چنان‌که وقتی کودک احساس گرسنگی می‌کند و لب او حالت مکیدن به‌خود می‌گیرد، صورت "م" و بعداً صور پیچیده‌تری مثل "ما" و "ماما" و "ممه" خودبه‌خود به‌وجود می‌آید و صرفاً حاکی از هیجان‌ها و امیال فیزیولوژیک کودک است.[۱۴۸] در مقابل زبان شاعرانه‌ي اولیه، زبانی که در مراحل بعدی تکامل ایجاد می‌شود، به‌مقتضای تحولات انسان و جامعه، برای رفع احتیاجات غیرعاطفی و مخصوصاً احتیاجات ادراکی و انتقال افکار و اطلاعات به‌کار می‌رود. زبان جدید، برخلاف زبان پیشین، افسونی نیست. اما از مشخصات افسونی و شاعرانه‌ي پیشین کاملاً خالی نشده است. با این وصف، دیگر روح عاطفی و جمعی بارزی ندارد، بلکه برعکس دارای مختصات عقلی و فردی است. پس باید گفت که زبان معمولی جوان‌تر از زبان شعر است[۱۴۹].

در جوامع ابتدائی قدیم و جدید بسا اوقات گروهی که برای کاری گرد می‌آیند، موافق حال خود، به‌زمزمه می‌پردازند و ترانه‌ای به‌وجود می‌آورند. بعداً این ترانه به‌گوش دیگران می‌رسد. آن‌گاه دیگران نیز آن‌را می‌آموزند و می‌خوانند و خودبه‌خود تغییرش می‌دهند. گاهی خواننده خوش‌آوازي آن‌را از کسی می‌گیرد و باعث پخش آن می‌شود. در هر حال پس از مدتی با دخالت جمعی کثیر، ترانه‌ي مردم که هَرَپ (Harap) آن‌را "سرود زنده" می‌خواند،[۱۵۰] آفریده می‌شود. این‌گونه "سرودهای زنده" چون به‌وسیله‌ي مردم مولد عادی و به‌الهام مقتضیات عملی به‌بار می‌آید، واقع‌گرای و زنده و جمعی و ساده است، چنان‌که در ایران ساسانی "ترانک" که شعر مخصوص عوام شمرده می‌شد، برخلاف شعر بزرگان جامعه، ساده و برای همه‌کس قابل فهم بود.[۱۵۱]

اما خواص، به‌سبب دوري از واقعیت عملی، آثار هنری‌اي مي‌آفرینند که ارتباطی با عمل جامعه ندارد و از این‌رو فاقد روح جمعی و واقع‌گرائی است. بر اثر جدايي آنان از زندگی عملی و نیز تشدید تقسیم کار و تخصص، شعر خواص به‌تدریج از واقعیت اجتماعی روی بر می‌تابد، تا جائی که سرانجام منحصراً در دست افراد متخصص- "شاعران" – قرار می‌گیرد، بیان عواطف فردی می‌شود، و به‌جاي "ما"ي جامعه‌ي ابتدائی، "من" فردی شاعر را منعکس می‌کند.

### ۷. آفرینش هنری

محور زندگی انسانی سازندگی یا تولید است. بدون تولید، پیروزی انسان در هنگامه‌ي تنازع بقای طبیعی امکان ندارد. تولید امری اجتماعی است و با پای‌مردی همگان تحقق می‌پذیرد. در جامعه‌ي متجانس ابتدائی، همه در همه‌ي مراحل تولید همکاري می‌کنند ولی در جامعه‌ي منقسم و غیرمتجانس متمدن، جنبه‌ي عینی تولید(فعالیت‌های عملی) از جنبه‌ي ذهنی (فعالیت‌های نظری) جدا می‌شود. نظر از عمل، دانائی از توانايي و شناخت از دخالت و تغییر فاصله می‌گیرد، و هر یک از این دو جنبه، بر عهده‌ي گروه یا طبقه‌ای می‌افتد، با افزایش تخصص و تقسیم کار و گروه‌بندی اجتماعی ، فعالیت‌های عملی و فعالیت‌های نظری نیز به واحدهای کوچک‌تری تقسیم می‌شوند. در نتیجه از تقسیم فعالیت‌های تولیدی نظری – جادوی ابتدائی- علم و فلسفه و هنر و دین و قوانین اجتماعی و جز این‌ها به‌وجود می‌آید.

برای آن‌که بتوانیم سیر هنر را در جامعه‌ي نامتجانس متمدن دنبال کنیم، باید جریان آفرینش هنری و حدود و ثغور آن‌را بیابیم و با تفکیك آن از سایر عوامل زندگی اجتماعی، به تعریف آن برسیم. برای این منظور اشاره‌ای به روان‌شناسی انسانی و جهان‌بینی هنری و عملی ضرورت دارد.

چنان‌که در جای دیگر بیان کرده‌ام،[۱۵۲] مي‌توان روان هنرمند و دانش‌مند را در پرتو روان‌شناسی چنین تبیین کرد: انسان که جزئی از هستی بیکران است، مانند هر جزء دیگر هستی، وابسته به سایر اجزاء است و با آن‌ها ارتباط دایم دارد. اگر هستی بدون انسان را "طبیعت" بنامیم، مي‌توانیم بگوئیم که انسان و طبیعت یگانگی و تجانس دارند و همواره متقابلاً در یك‌دیگر نفوذ می‌کنند. به‌بیان دیگر، در جریان زندگانی هر فرد انسان، روابط پیچیده‌ي فراوانی میان او و محیط

---

[148]-J. Piaget: The language and thought of the child, 1926, PP.1-4.( ترجمه‌ي انگلیسی)

[۱۴۹]- تامسن: سابق‌الذکر ، ص۴۳۹.

[150] -L. Harap: social roots of the arts , 1949, Ch. 9.

[۱۵۱]- ملک‌الشعراء بهار، شعر در ایران، ۱۳۳۳، ص ٦.

[۱۵۲]- "بحثی درباره‌ي شناسائی" در مجله‌ي صدف، شماره‌ي اول، مهرماه ۱۳۳۶، صفحه ۷۲-۶۵.

(که شامل طبیعت و سایر افراد انسانی است) برقرار می‌شود. این روابط که فرد را به طبیعت و افراد دیگر پیوند می‌دهد، همان است که "حیات ذهنی" نام یافته است.

ارگانیسم (بدن) انسان در آغاز کار، تجهیزاتی ساده دارد و تنها قادر به فعالیت‌های غریزی است. عمل غریزی تکرار ساده‌ي عاداتی است که نوع انسان در طی تکامل خود تدریجاً فرا گرفته است. این عادات، با آنکه نسبت به تغییرات زندگانی فرد انسان، ثابت و یك‌سان می‌نمایند، باز در اثر برخورد با محیط، کمابیش دگرگونی می‌پذیرند.

تصادم ارگانیسم و محیط سبب تغییر هر دو می‌شود: محیط با عمل انسانی تغییر می‌کند، و انسان از تأثیر محیط حالات جدیدی می‌یابد. انگیزه‌ها یا تحریکات یا مقتضیات محیط هرگاه به‌وسیله‌ي عادات ارثی یعنی فعالیت‌های غریزی ارگانیسم خرسند نشوند، آرامش غریزی از میان می‌رود، و ارگانیسم، الزاماً تن به‌فعالیت‌های جدید، به فعالیت‌هائی غیرغریزی می‌دهد. در نتیجه، روابط تازه‌ای میان آن و محیط برقرار می‌شود. "شعور" یا "شناخت" یا "آگاهی" انسانی، نتیجه‌ي این روابط تازه است. انسان در مرحله‌ي غریزی ناآگاه است. طبیعت نیز از شعور انسانی برکنار است. ولی از برخورد غرایز تیره و طبیعت کور، از برخورد دو عامل ناآگاه، آگاهی یا شناخت طلوع می‌کند.

به‌طورکلي، ارگانیسم در جریان کار و تجربه، با محیط برخورد می‌کند. پس، انگیزه‌هاي محیط (اشیاء) در ارگانیسم تأثیر مي‌گذارند و فعالیت‌هاي خود به‌خودی غریزی را بر مي‌انگیزند. اگر این انگیزه‌ها چنان باشند که باعث تغییر یا توقف یا قطع فعالیت غریزی شوند، ارگانیسم ناگزیر، به فعالیت‌هاي جدیدی که به "شعور" (**Consciousness**) یا "شناخت" (**Cognition**) مي‌انجامند، مي‌پردازد. شعور یا شناخت دو مرحله دارد: مرحله‌ي شناخت حسی و مرحله‌ي شناخت منطقی.

در مرحله‌ي شناخت حسی، هریک از انگیزه‌های محیطی (اشیاء) از طریق حواس در ارگانیسم تأثیر می‌گذارند. تأثیر انگیزه در مغز به‌صورت "احساس" (**Sensation**) و سپس به‌صورت "ادراک" (**Perception**) در می‌آید، و بر اثر آن‌ها، انسان به‌وجود یک امر یا شیئی جزئی پی می‌برد. در غیاب انگیزه‌ي محیطی، احساس و ادراک از میان می‌رود، ولی اثر آن‌ها موجد "تصویر ذهنی" (Image) می‌شود. تصویرهای ذهنی، به‌اقتضای انگیزه‌های بعدی محیط، گاه به‌صورت اصیل خود تجلی می‌کنند ("یادآوری" **Recollection**)، و گاهی با سیمای دگرگون روی می‌نمایند ("تخیل" **Imagination**)، ارگانیسم همواره در مقابل ادراکات، و نیز در برابر تصاویر ذهنی، واکنشی می‌کند و حالتی به‌خود می‌گیرد که در عرف روان‌شناسی، "عاطفه" یا "شور" (**Sentiment**, **Feeling**, **Emotion**) خوانده می‌شود.

در مرحله‌ي شناخت منطقی، ادراک یا تصویر ذهنی که نماینده‌ي صریح اشیاء جزئی عالم خارج است، بر اثر برخورد با ادراکات یا تصویرهای ذهنی پیشین، مقایسه و سنجیده و رده‌بندی می‌شود: عناصر خصوصی و استثنائی آن از نظر می‌افتد و عناصر اصلی مهم آن مورد دقت قرار می‌گیرد. در نتیجه ادراک جزئی و سطحی که متعلق به‌یک شیئی معین و حاکی از ظواهر آن است، به‌مدد تصویرهای ذهنی پیشین، تعمیم و کلیت می‌یابد، تحت نامی کلي در می‌آید و ذات یا ماهیت آن شیئی و نظایرش را نمایش می‌دهد. تصویر ذهنی پس از طی این جریان، "مفهوم" (**Concept**) نامیده می‌شود، از برخورد و گسترش مفهوم‌ها در وهله‌ي اول، "حکم"(**Judgement** ) که گویای روابط نسبتاً دور و عمقی واقعیت است، فراهم مي‌آید، و در وهله‌ي دوم "استنتاج" (**Reasoning**) روی می‌دهد. در استنتاج از جمع آمدن حکم‌های متعدد، حکم وسیع‌تری به‌دست می‌آید (استقراء- **Induction**)، و این حکم وسیع‌تر، به‌سبب شباهت‌هائی که به احکام سابق ذهن دارد، مشمول الزامات آن احکام می‌شود، و بدین ترتیب دقت و صراحت و روشنی بیش‌تری می‌یابد("قیاس" **Deduction**).

بنابراین، استقراء (رسیدن از جزئیات به کلی) و قیاس (شامل ساختن کلی بر مصادیق آن ) در هر استنتاجی دخیل‌اند و از یك‌دیگر جدایي ندارند.

پس از استنتاج، ارگانیسم جهت معینی به‌خود می‌گیرد و به‌اصطلاح "اراده می‌کند"، و بر اثر آن، در جهت معینی به فعالیت می‌پردازد. در این‌صورت، می‌توان گفت که تجربه-یعنی برخورد انسان با محیط، آغاز شناخت است، و عزم و عمل، پایان آن است، و حیات ذهنی حد فاصل این دو.

مراحل اول شناخت- شناخت حسی – معمولاً به‌مرحله‌ي دوم- شناخت منطقی کشانیده می‌شود. ولی در زندگی روزانه در بسا موارد، بین مرحله‌ي اول و مرحله‌ي دوم شناخت، فاصله می‌افتد، یا اساساً شناخت از مرحله‌ي اول در نمی‌گذرد، به‌علاوه جریان‌های مختلف هر مرحله، با شدت و سرعت یك‌سانی طی نمی‌شوند. ادراک گاهی به‌تندی، و گاهی به‌کندی دست می‌دهد. عاطفه زمانی شدت می‌گیرد، و زمانی ادراک بر عاطفه چیرگی می‌ورزد.

جریان‌های شناخت گاهی به‌طور منظم و متوالی طی می‌شوند، و گاهی در یکی از آن‌ها وقفه یا توقفی روی می‌دهد. ممکن است کسی پس از ادراک امری، از استنتاج باز ماند و سال‌ها بعد ناگهان در خواب یا بیداری، نتیجه‌گیری کند. بر همین شیوه، ممکن است کسی در موردی به‌سرعت جریان‌های گوناگون شناخت مسئله‌ای غامض را در نوردد و به حل آن نائل آید. حال آن‌که در مواردی دیگر از عهده‌ي چنین کاری بر نیاید. تاریخ علم و هنر در این زمینه، نمونه‌های بسیار عرضه داشته است: تارتینی(Tartini) آهنگ‌ساز ایتالیائی قرن هیجدهم، صورت نهائی آهنگ معروف خود، "سونات شیطان" را در خواب تنظیم کرد، و آرخی‌مه‌دس،(**Archimedes**)، دانش‌مند یونانی سده‌ي سوم پیش از عیسی، بغتتاً در گرمابه به کشف قانون علمی بزرگی توفیق یافت.

شناخت ناگهانی – خواه معلول سرعت عمل استثنائی باشد، خواه نتیجه‌ي غائی تفکرات پیشین- به‌نظر کسانی که طبعی کرامت‌بین و معجزه‌جو دارند، کاری خارق‌العاده است. این‌گونه مردم شناخت را دوگونه می‌دانند: یکی شناخت "عقلی" ، دیگری شناخت "اشراقی" یا "شهودی". به‌گمان اینان شناخت عقلی نتیجه‌ي احساس و ادراک و استنتاج است، و شناخت اشراقی یا شهودی از عالم حس برکنار است و تنها به‌مدد عبادت و ریاضت، دست می‌دهد، غافل از آن که شناخت دفعی نیز همانا شناخت معمولی و تدریجی است. فقط با این تفاوت که مراحل مقدماتی آن، به‌سرعت روی داده یا قبلاً واقع شده است، و شهود چیزی جز نتیجه‌ي نهائی آن مراحل نیست.

نکته‌ای که از لحاظ بحث کنونی ما اهمیت فراوان دارد، این است که هر شناختی دارای دو عنصر ادراکی و عاطفی است. شناخت چون معلول تصادم ارگانیسم و محیط است، ناگزیر از هر دو، نقشی بر می‌دارد: هم از انگیزه‌های بیرونی خبر می دهد و هم متضمن حالاتی درونی است. ادراک انعکاس واقعیت خارجی است، و عاطفه حاکی از واکنش انسان در مقابل ادراک است و از زنده بودن و فعالیت ارگانیسم انسان خبر می‌دهد. عواطف می‌رسانند که ذهن منفعل نیست، و روابط ذهنی انسانی هم، از تصاویری مرده و ماشینی فراهم نمی‌آیند، بلکه هر ادراکی با انگیختن ارگانیسم، دارای معنی و ارزشی می‌شود و تغییری در ذهن انسان می‌دهد.

هر ادراک و عاطفه‌ای مبین رابطه‌ي جدیدی بین ارگانیسم و محیط است، و این دو همواره وابسته یك‌دیگرند. ادراک یعنی انعکاس انگیزه‌های محیط، پیوسته با عاطفه یعنی واکنشی که انگیزه‌های محیط در ارگانیسم پدید می‌آورد، همراه است.

آن‌چه ادراک می‌شود، لابد مورد گرایش ارگانیسم یعنی ملازم عواطف است، و گرنه مورد توجه و دریافت ارگانیسم قرار نمی‌گیرد. عاطفه‌ای که در ما بیدار می‌شود، لابد با ادراکی همراه است، و گرنه وجود آن بر ما معلوم نمی‌شود، شناخت، در هر موردی هم ادراکی است، هم عاطفی. تنها نسبت این دو، در موارد متفاوت، فرق می‌کند. گاهی عاطفه بر ادراک غالب می‌آید، و گاهی برعکس، عاطفه‌ي صددرصد "عمیق" وجود ندارد، زیرا عاطفه‌ای که برکنار از عامل ادراک باشد، قابل دریافت نیست. ادراک کاملاً "خالص" و "خارجی" نیز هرگز میسر نمی‌شود، زیرا ادراک هنگامی رخ می‌نماید که انگیزه‌ای خارجی با ارگانیسم برخورد کند و در آن تأثیر گذارد، و از آن متأثر شود.

بر روی‌هم، شناخت حسی به‌مراتب بیش از شناخت منطقی با عواطف آمیخته است. زیرا انسان در میان اشیاء محسوس جزئی محاط است و با آن‌ها بستگی دائم دارد، و از این‌رو ادراکاتی که انسان از اشیاء محسوس جزئی بر می‌گیرد، برای او پرمعنی و باارزش و ملازم عواطفند، در صورتی‌که مفاهیم انتزاعی کلی به‌دشواری می‌توانند موضوع عواطف او قرار گیرند.

باری، چون شناخت ناشی از برخورد انسان و محیط است، پس چگونگی شناخت هر کس در هر موردی بسته به چگونگی برخورد او با محیط است. در این‌صورت هرکس به‌تناسب آزمایش‌هاي زندگانی خود، یعنی برخوردهائی که با محیط می‌کند، به‌درجه‌ای از شناخت نائل می‌آید. شناخت یکی به‌درجه‌ای می‌رسد که عرفاً آن‌را "صحیح" می‌خوانند، و شناخت دیگری به‌درجه‌ای می‌رسد که به‌صفت "سقیم" متصف می‌شود. هم‌چنین چه بسا که شناخت کسی نسبت به‌یک امر "درست‌تر" از شناخت دیگری است نسبت به‌همان امر.

از کلمات "صحیح" و "سقیم" و "درست‌تر" به‌خوبی بر می‌آید که شناخت را می‌توان سنجید. برای سنجش شناخت از دیرگاه میزان یا ملاکی به‌کار برده‌اند. در تعریف این ملاک که "حقیقت" (**Truth**) نام گرفته است، گفته‌اند که تطابق شناخت است با "واقعیت" (**Reality**) یا نظام هستی. شناختی که موافق راه و رسم هستی باشد در خور

صفت "حقیقی" است، و معرفتی که سخت از واقعیت به دور باشد، شناخت "سقیم" و دور از حقیقت است. بنابراین حقیقت یکی از صفات یا کیفیات شناخت است.

می‌دانیم که تمام هستی در تغییر و تکاپو و حرکت دایم است. انسان که شناسنده‌ي واقعیت است، همواره در تحول است، و محیط که موضوع شناخت بشر است، هر لحظه دگرگون می‌شود. بنابراین، حال‌که فاعل شناخت (انسان) و موضوع شناخت (محیط) هر دو در تغییرند، ناچار رابطه‌ي آن دو نیز که شناخت باشد، به‌یک حال نمی‌ماند، و درنتیجه، حقیقت که صفت شناخت است، نمی‌تواند کیفیتی ثابت و معین باشد. هم‌چنان‌که هستی جاودانه در کار دگرگونی است، حقیقت‌ها نیز دگرگون می‌شوند، در مورد هر امر واحدی، آن‌چه دیروز حقیقت بود، امروز جای خود را به حقیقتی دیگر می‌دهد؛ و آن‌چه امروز حقیقت است، فردا مبدل به حقیقتی بزرگ‌تر خواهد شد، پس حقیقت همراه با جنبش(دینامیسم) درنگ‌ناپذیر واقعیت، پیوسته در جریان آفرینش است و این آفرینش البته در زمان واقع می‌شود. زمان دو وجه دارد: "گذشته" و "آینده" و ما که همواره در مقطع این دو قرار داریم، نقطه‌ي جدايي گذشته و آینده را "اکنون" می‌خوانیم، و می‌کوشیم تا در زمان حال، به‌یاری حقایق گذشته، حقایق آینده را پیش‌بینی کنیم و پیش از گام برداشتن، راه خود را ببینیم و هموار سازیم. در این‌صورت، حقیقت زمان دارد. حقیقت بی‌زمان پوچ و موهوم است. حقیقت انعکاس هستی دینامیک و جریانی تکاملی است.

شناخت منظم در تاریخ بشر به‌دو صورت اصلی نمایان شده است: "شناخت علمی" و "شناخت هنری".

هر کس در زندگانی، به‌مدد حواس، با محیط روبرو می‌شود و یا ادراکات پراکنده‌ای که از اشیاء پیرامون خود می‌گیرد، مرحله‌ي اول شناخت را طی می‌کند و تا اندازه‌ای به شناسائی نمودهای هستی نائل می‌آید. چنین شناختی که وسیله‌ي لازم حیات عملی است، ساده و سطحی و جزئی است و جنبه‌ي عاطفی نیرومندي دارد. ولی تجربه‌ي انسانی مي‌تواند با طی مرحله‌ي دوم شناخت، ادراکات خود را به‌صورت مفهوم درآورد و شناخت خود را عمق و وسعت بخشد و به واقعیت نزدیک کند. چنین شناختی که سخت مقرون به واقعیت باشد "علم" (**Science**) خوانده می‌شود. هدف علم، مانند هدف سایر فعالیت‌های بشری، غلبه بر واقعیت و تسهیل زندگانی عملی انسان است. علم یعنی شناخت قوانین. واقعیت، انسان را قادر به پیش‌بینی و تنظیم نقشه می‌کند و بر واقعیت چیره می‌سازد. چون شناختن واقعیت فقط با تجربه و مداخله در واقعیت میسر می‌شود، روش‌های همه‌ي علوم: علوم ریاضی و فیزیکی و زیستنی و اجتماعی – مبتنی بر تجربه‌ي دقیق است. در این‌صورت می‌توان گفت که علم شناخت واقعیت است از طریق تجربه.

اما در این شک نیست که تجربه‌ي علمی نیازمند تشریح و تبیین است و طرز تفکر یا فلسفه‌ي عالمان نیز در تجربیات آنان دخالت دارد. بنابراین، باید بگوئیم که علم، شناخت واقعیت است از طریق تجربه‌باتکای یک فلسفه.

این‌را هم می‌دانیم که شناخت بشری در هر مورد، دو وجه جدايي‌ناپذیر دارد: وجه ادراکی و وجه عاطفی. وجه ادراکی خبر از محیط می‌دهد، و وجه عاطفی نمایشگر حالات درونی ارگانیسم است. شناخت علمی ناگزیر شامل هر دو وجه است. ادارک محض نیست، بلکه جنبه‌ي عاطفی نیز دارد. با این وصف، شناخت علمی چون از شناخت حسی دور و بر مفاهیم انتزاعی استوار است، چندان عاطفی نیست. عالم می‌کوشد تا آن‌جا که می‌تواند، محیط را برکنار از کیفیات درونی ارگانیسم بسنجد و بشناسد.

به‌عبارت دیگر، علم جنبه‌ي کمّی واقعیت را مورد تأکید قرار می‌دهد. بنابراین مي‌توان در تعریف علم چنین گفت: شناخت واقعیت از طریق تجربه به‌اتکای یک فلسفه، با تکیه بر کمیت.

نسبت وجه ادراکی به‌وجه عاطفی شناخت علمی، در مورد همه‌ي علوم یك‌سان نیست، چنان‌که جنبه‌ي ادراکی علوم ریاضی از دیگر علوم بیش‌تر است. ولی هیچ علمی نیست که سراسر برکنار از جنبه‌ي عاطفی یعنی مستقل از حالات ارگانیسم باشد. حتی علوم ریاضی که "ادراکی‌ترین" یا انتزاعی‌ترین علوم است، فعالیتی است ذهنی و ناچار به حیات درونی یا عاطفی ما نیز بستگی دارد.

پوشیده نیست که علم بشری وابسته‌ي حواس و تجارب انسان است، و مانند هرگونه شناخت دیگر، در جریان زمان، به‌تناسب نیازمندی‌های حیاتی انسان دگرگون می‌شود و بر اثر افزایش تجارب نسل‌ها، پیوسته دقت و وسعت بیش‌تری می‌یابد. پس باید پذیرفت که علم نوعی شناخت نسبی یا متغیر است. اما چون شناسائی علمی در عمل بر واقعیت منطبق می‌شود، پس در عین نسبی بودن، معتبر و حقیقی است. به‌بیان دیگر، علم تا آن درجه که در عمل، بر واقعیت تطبیق می‌کند، قابل استناد و "مطلق" است. علم و عمل لازم و ملزوم يك‌دیگرند. مقتضیات عملی متغیر حیات، همواره انسان را به‌شناخت‌های جدیدی می‌کشاند و شناخت‌های جدید سبب دگرگونی مقتضیات عملی می‌شود.

چنان‌که در بیان علم ذکر شد، اگر برای دریافت واقعیت پا به‌مرحله‌ي شناخت منطقی گذاریم و به‌لفظ دیگر، بر جنبه‌ي ادراکی شناخت تأکید ورزیم، به شناخت علمی دست می‌یابیم و با کمیت سر و کار پیدا می‌کنیم. حال اگر در مرحله‌ي اول شناخت یعنی شناخت حسی درنگ کنیم و جنبه‌ي عاطفی شناخت را مورد تأکید قرار دهیم، به شناخت هنری می‌رسیم. همچنان‌که دانش‌مند، با تکیه بر مفاهیم کلی انتزاعی، واقعیت بیرونی را تا حد امکان، از حالات ارگانیسم انتزاع می‌کند و به‌زبانی کمّی باز می‌گوید، هنرمند، با تکیه بر تصاویر جزئی ذهنی، واقعیت درونی را تا اندازه‌ای از واقعیت بیرونی تجرید می‌کند و به زبانی کیفی گزارش می‌دهد. بنابراین، در کار هنری، نظام واقعیت درونی بیش از قوانین واقعیت بیرونی مورد توجه است. و بر عکس آن، در کار علمی، واقعیت بیرونی برجسته‌تر از واقعیت درونی نمودار می‌شود.

با این وصف، هنرمند، مانند دانش‌مند جویای شناخت منطبق بر واقعیت است، و همچنان هدفی جز غلبه بر واقعیت ندارد. شناخت هنری مانند شناخت علمی مستلزم تجربه است، و تجارب هنرمند نیز از زمینه‌ي فلسفی او رنگ می‌گیرد. در نتیجه می‌توان هنر را چنین تعریف کرد: نوعی شناخت واقعیت است از طریق تجربه، به‌اتکای یک فلسفه با تأکید بر کیفیت.

نسبت وجه عاطفی شناخت هنری به‌وجه ادراکی آن در مورد همه‌ي هنرها یك‌سان نیست، چنان‌که جنبه‌ي عاطفی موسیقی از سایر هنرها بیش‌تر است. اما بی‌گمان هیچ هنری نیست که یک‌سره از واقعیت بیرونی بیگانه باشد، و نه علمی هست که از واقعیت درونی هیچ خبری ندهد. حتی موسیقی که "عاطفی‌ترین" هنرهاست، خود نسبت به ارگانیسم عاملی بیرونی است و ناچار به واقعیت خارجی، نوعی بستگی دارد. هنر صددرصد "عمیق" یا "درونی" (**Subjective**)- اگر اساساً یافت شود- فرمولی است از فعالیتی بدنی که در اندرون ارگانیسم روی دهد، و هرگز بر ما معلوم نمی‌شود. علم صددرصد "خالص" یا "بیرونی" (**Objective**) هم- اگر اصلاً ممکن باشد- معادله‌ای است از حرکات متشتت محیط که به‌هیچ‌روی نمی‌تواند مورد گرایش ذهن ما قرار گیرد.

هنر نیز چون علم، موافق مقتضیات زندگانی انسان، تحول می‌پذیرد و در هر زمانی، از واقعیت، شناخت جدیدی به‌دست می‌دهد. این شناخت جدید نیز به‌نوبه‌ي خود مقتضیات عملی جدیدی را ایجاب می‌کند و به‌تغییر زندگانی اجتماعی منجر می‌گردد. هنرمند و دانش‌مند هر دو واقعیت را تغییر می‌دهند. دانش‌مند در پرتو واقعیت درونی، واقعیت بیرونی را کشف می‌کند. هنرمند در سایه‌ي واقعیت بیرونی، واقعیت درونی را می‌شناسد، هر دو کاشف حقیقت‌اند: یکی حقیقت علمی را می‌جوید، دیگری حقیقت هنری یا زیبائی را خواستار است. این‌جاست که سخن شاعر ژرف‌بین انگلیسی، جان کیتس(**John** Keats) راست می‌آید:

"زیبائی حقیقت است، حقیقت زیبائی است،     این است آن‌چه تو در زمین می‌دانی و باید بدانی"[۱۵۳]

انسان در عمل، با تغییر دادن محیط، آنرا می‌شناسد، و بر اثر شناسائی آن خود دگرگون می‌شود ، چون دگرگون شد، با نظری نو به پیش‌باز محیط می‌رود و در آن تغییرات جدیدی می‌دهد و به شناخت‌های جدیدی نائل می‌آید، و بار دیگر خود دگرگون می‌شود. دانش‌مند به کشف چگونگی دگرگونی‌های جدیدی که بر اثر عمل انسانی در واقعیت‌ها پدیدار می‌شوند، همت می‌گمارد، و هنرمند به شناسائی امیدها و آرزوها یا امکانات تازه‌ای که دگرگونی‌های جدید در او بر می‌انگیزند، می‌پردازد. دانش‌مند با شناختن واقعیت بالفعل موجود- آن‌چه هست- انسان‌ها را برای برخورد با حوادث فردا آماده می‌کند، هنرمند با شناختن واقعیت بالقوه- آن‌چه باید باشد- مسیر فعالیت‌های امروز انسان‌ها و راه برآورده ساختن امکانات و انتظارات انسانی را پیش‌بینی و تعیین می‌کند.

انسان برخلاف سایر جان‌وران، در طی زندگی عملی، واقعیت را تغییر می‌دهد، با تغییر واقعیت، آنرا می‌شناسد و با شناسائی قوانین آن، راه غلبه بر آنرا می‌یابد و از جبر قهار طبیعی می‌رهد. پس کار انسانی که مایه‌ي شناخت است، وسیله‌ي کسب حریت است. کار علمی انسان را با جبر بیرونی، و کار هنری او را با ضرورت درونی دمساز و در نتیجه بر آن‌ها چیره می‌کند. در این‌صورت، علم بیان آزادی انسان است در دنیای ادراکات، هنر نغمه‌ي حریت بشر است در جهان عواطف. هنر شناختی عاطفی است که ما را به شور می‌افکند. علم فعالیتی ادراکی است که ما را به دانش می‌رساند. هنر در عالم نظر، شخصیت فاعل شناسائی (انسان) را از قوام و نظامی فعال برخوردار می‌سازد، و در عالم عمل، موضوع شناسائی (واقعیت خارجی) را سازمان و نظم می‌بخشد. علم در عالم نظر، شخصیت فاعل عمل(انسان) را تحت نظامی ادراکی در می‌آورد، و در عالم عمل، سازمانی ادراکی بر موضوع عمل (واقعیت خارجی)

---

[153]- Ch. Caudwell: Illusion and reality, 1947, P. 95

تحمیل می‌کند. همنوائی و همزیستي علم و هنر از این‌جاست که فاعل عمل همان فاعـل شناسـائی اسـت، و موضـوع عمل همانا موضوع شناسائی، باز همین همنوائی و همزیستي علم و هنر است که به فلسفه، امکـان وجـود مـی‌دهـد. اجمالاً باید دید که فلسفه چیست.

همه‌ي ما در جریان زندگانی از مجموع ادراکات و عواطفی که از محیط می‌گیریم واجد بینشـی کلـی کـه شـامل همه‌ي شناخت‌های ماست می‌شویم. این بینش کلی یا جهان‌بینی را می‌توان فلسـفه خوانـد واژه‌ي"فلسـفه" تحریفـی است از کلمه‌ي یونانی "فیلوسوفیا" (**philosophia**) ، به‌معنـی "دانـش‌دوسـتی" ، ولـی در تـاریخ علـم، ایـن کلمـه را در معنای مجموع معارف یک فرد یا یک گروه یا یک جامعه یا یک دوره به‌کار برده‌اند.

هر انسانی – چه بخواهد و چه نخواهـد- بـرای خـود، جهـان‌بینـی یـا فلسـفه‌ای دارد کـه چگونگی آن بسـته بـه چگونگی شناخت‌های او یا بر روی‌هم بسته به‌مقتضیات زندگانی اوست. چون هرگونه شناختی کمابیش از واقعیـت خبـر می‌دهد. پس فلسفه‌ي هرکس تا اندازه‌ای "حقیقی" یا درست است. اما معمولاً درست‌ترین فلسفه‌ها از آنِ فیلسـوفان است. در تاریخ بشر، کسانی که کوشیده‌اند تا آگاهی‌های خـود را بسـنجند و جهـان‌بینـی خویشـتن را بـر شـناخت‌هـای بسیار درست استوار سازند، فیلسوف نام گرفته‌اند. کار فیلسوفان همواره جمع آوردن و تعمیم آگاهی‌ها یا شـناخت‌هـای علمی و هنری موجود بوده است، با این تفاوت که در روزگاران پیشین، فلسفه نه‌تنها به تعمیم یافته‌های علـوم و هنرهـا می‌پرداخت، بلکه عملاً وظیفه‌ي علـوم و هنرهـا را عهـده‌دار بـود. فیلسـوف، هـم در رشـته‌هـای مختلـف علـم و هنـر کـار می‌کرد و هم نتایج تحقیقات خود را تعمیم می‌داد و فلسـفه می‌ساخت. امـا پـس از رونسـانس اروپـا کـه دامنـه‌ي دانـش بشری گسترده شد و تخصص علمی پیش آمد، رفته‌رفته علوم استقلال یافتند، و از آن پس تنها و ظیفـه‌ي تعمـیم علـوم و هنرها برای فیلسوف به‌جا ماند، چنان‌که امروز، برخلاف پیش، فلسـفه نـه جـامع علـوم و نـه علـم‌العلـوم یـا فـوق علـوم است، شناخت فلسفی کنونی آن شناختی است که از آمیختن و عمومیت دادن آگـاهی‌هـای علمـی و هنـری زمـان مـا به‌دست می‌آید و برای شناخت طبیعت و مقام و مسیر جامعه‌ي بشری ضرورت دارد.

به‌طوری‌که می‌دانیم، هیچ فردی نیست که فلسفه‌ای نداشـته باشـد، پـس بـرخلاف پنـدار عمـوم، مسـئله ایـن نیست که آیا دارای فلسفه‌ای باشیم، یا نباشیم. مسئله این است که آیا فلسفه‌ي ما بـه‌حـد کفایـت درسـت هسـت یـا نه؟ این‌هم بدیهی است که هیچ‌کس خواهان فلسفه‌ای نادرست نیست. پس فلسـفه‌ای که امـروز مـی‌توانـد مـورد قبـول ما افتد، فلسفه‌ای است که از آخرین اکتشافات علوم و هنرهای زمان ما ناشـی شـده باشـد. فیلسـوف ایـن عصـر کـاری ندارد جز این‌که به‌یاری علوم و هنرهای گوناگون، بینش کلی درستی فراهم آورد و مردم را به‌تصحیح جهان‌بینی‌های خود بر انگیزد و بدین‌وسیله موجب به‌بود زندگانی مردم شود.

شناسائی فلسفي چون جامعیت دارد، پس واقعیت درونی و بیرونی، هر دو را در بر می‌گیرد. به‌لفـظ دیگـر، هـم متضمن شناسائی علمی است و هم شامل شناسائی هنری. جنبـه‌هـای کمّـی و کیفـی واقعیـت کـه در علـم یـا هنـر، وحدت و توازن خود را از دست می‌دهند، در فلسفه هماهنگي و تعادل می‌یابنـد. شـناخت‌هـای نمودهـای واقعیـت، فـرد، جامعه، طبیعت که به‌نیروی علم و هنر فراهم می‌آید- متشتت و نابسته و جزئـی اسـت. چـون ایـن شـناخت‌هـا بـه‌کمـک تخیل منطقی، مرتبط و منتظم شود و تعمیم یابد، شناخت فلسفی دست می‌دهد.

شناخت فلسـفی در زنـدگی انسـان اهمیـت فـراوان دارد. زیـرا از یـک‌سـو، راهنمـای عمـل انسـانی اسـت، و از سوی‌دیگر، علم و هنر را رهبری می‌کند. هرکس موافق فلسفه‌ي خود، راه و رسم حیات خود را بر می‌گزیند و به فعالیـت می‌پردازد و هر هنرمندی و دانش‌مندی به‌تناسب شناسائی فلسفی خود، به جهان می‌نگرد و کائنات را توجیه مـی‌کنـد. پس شناسائی فلسـفی هـم‌چـون روشـی اسـت کـه هـم مسـیر زنـدگی آدم عـادی را معـین مـی‌کنـد و هـم هنرمنـد و دانش‌مند را در جست‌وجوي مجهولات و پر کردن فواصل معلومات مدد می‌دهد.

بنابراین فلسفه در همان حال که خود زاده‌ي شناخت‌های علمی و هنری است، علم و هنر را به‌پیش مـی‌رانـد. همچنان‌که علـوم و هنرهـا پـیش مـی‌رونـد و بـه کشـفیات جدیـدی نائـل مـی‌آینـد، تعمـیم‌هـای جدیـدی لـزوم مـی‌یابـد و فلسفه‌های نوئی فراهم می‌شـود، و هـم‌چنـان‌کـه فلسـفه‌هـای جدیـد قـوام مـی‌گیرنـد، علـوم و هنرهـا را بـه‌حـوزه‌هـای ناشناخته‌ي تازه‌ای می‌کشانند و موجب اکتشافات نوئی می‌شوند. پس، هر چه فلسفه خصوصی دانـش‌منـد یـا هنرمنـد "حقیقی‌تر" باشد، شناخت علمی یا هنری او ژرف‌تر و بارورتر خواهد بود.

به‌طور خلاصه: فلسفه، محصـول علـم و هنـر اسـت، و علـم شـناختی اسـت مبتنـی بـر مفـاهیم کلـی، و دارای جنبه‌ي ادراکی قوی. پس بیش از واقعیت درونی، واقعیت بیرونی را مورد توجه قرار می‌دهد و چون ثبات نسـبتی واقعیـت

بیرونی از واقعیت درونی بیش‌تر است، علم که بر واقعیت بیرونی تأکید می‌ورزد، بیانی است نسبتاً قاطع، بیانی است کمّی از وضع موجود واقعیت. از آن‌چه هست. هنر شناختی است مبتنی بر تصاویر جزئی و دارای جنبه‌ي عاطفی قوی. پس، بیش از واقعیت بیرونی، واقعیت درونی را مورد توجه قرار می‌دهد و چون ثبات نسبی واقعیت درونی از واقعیت بیرونی کمتر است، هنر که بر واقعیت درونی تآکید می‌ورزد، بیانی است نسبتاً خصوصی، بیانی است کیفی از تحولات واقعیت، از آن‌چه باید باشد، از امکانات، امیدها، آرزوها.

هنر مؤید علم است، زیرا شناخت عاطفی جدید، محرک شناخت ادراکی جدید است. علم پشتیبان هنر است، زیرا شناخت علمی جدید، عواطف تازه‌ای به‌بار می‌آورد این دو به‌هم پیوسته‌اند و با هم پیش می‌روند زیرا هر دو به‌منظور نهائی واحدی، در آغوش جامعه پرورده می‌شوند. از این‌رو هیچ‌یک مخل و مانع دیگری نیست. بسیاری از آثار هنری، مثل مثنوی جلال‌الدین بلخی و کمدی الهی دانته، شامل عناصری از علوم است و داستان جنگ و صلح تالستوی و خوشه‌های خشم استین‌بک (**Steinbeck**) در شمار جامعه‌شناسی است.

برخی از هنرمندان در علوم نیز، دستی قوی داشته‌اند. ناصرخسرو قبادیانی، شاعر و نویسنده و مورخ و فیلسوف است. لئوناردو داونچی(**Leonardo da Vinci**) نگارگر و پیکرتراش و معمار و مهندس و کالبدشناس و ریاضی‌دان است. و اساساً در عصر او- عصر رونسانس اروپا- هنر، به‌قول آرنولد هوی‌زر(**Arnold** Hauser) از تخیل علمی سرشار است،[154] و علم، به‌قول ویل‌هلم دیل‌تای(**Wilhelm** Dilthey) با تخیل هنری آمیخته است.[155] در اعصار بعد نیز وضع کمابیش بر همین منوال است: ودینگتن(**Waddington**) نشان می‌دهد که هنرهای انتزاعی اروپای قرن بیستم صریحاً از علوم و مقولات و عناصر علمی سرمشق می‌گیرند.[156]

دانش‌مند و هنرمند، هر دو در جامعه به‌سر می‌برند و موافق مقتضیات آن جهت‌یابی می‌کنند: حوائج زمان خود را در می‌یابند و سپس هر یک در حوزه‌ي خود، در صدد کشف وسیله‌ي رفع آن نیازمندی‌ها بر می‌آیند.

دانش‌مند و هنرمند، هر دو بر میراث فرهنگی جامعه‌ي خود و احیاناً جوامع دیگر تکیه دارند. این میراث شامل سنن علمی و هنری و فلسفی و دینی و فنی و ... است. هر دو مي‌کوشند تا به‌مدد این میراث، راهی به منظور خود بگشایند.

همه‌ي عناصر سنن در اختیار دانش‌مند و هنرمند است، ولی هر یک به بعضی از آن‌ها حاجت و نظر دارند. مثلاً دانش‌مند می‌تواند بر عناصر دینی و هنری سنن تأکید نورزد، و هنرمند قادر است عناصر علمی سنن را مورد تأکید قرار ندهد. بر روی‌هم، عناصری که مورد نظر هنرمند قرار می‌گیرد، عمدتاً در حدود زندگی عمومی است، ولی دانش‌مند به‌عناصر معین اختصاصی تکیه می‌کند.

بر اثر برخوردهائی که دانش‌مند و هنرمند با میراث فرهنگی می‌یابند، گشایشی دست می‌دهد، راهی برای حصول مقصود آنان پیدا می‌شود، اندیشه‌ای در ذهن آنان طلوع می‌کند.

جریان کلی کار دانش‌مند و هنرمند به يك‌دیگر می‌ماند، ولی جزئیات کار آنان يك‌سان نیست، و اندیشه‌ي هر یک در قالب‌هائی خاص می‌ریزد: دانش‌مند در قالب مفهوم می‌اندیشد، و هنرمند به‌وساطت تصویر ذهنی فکر می‌کند - و این مهم‌ترین اختلاف آن دو است. تصویر ذهنی (**Image**) در عرصه‌ي هنر در معانی متفاوتی به‌کار رفته است. برخی از هنرشناسان مانند هولم(T.E.Hulm)، بنیادگذار شیوه‌ي ایماژیسم(**Imagism**)، آن‌را به‌معنی مجاز و استعاره و تشبیه و تمثیل گرفته‌اند، ولی در این بررسی در معنی وسیع‌تری که مورد نظر کسانی چون ازرا پوند (Ezra **pound**) بوده است، استعمال می شود: مقصود از تصویر ذهنی، هرگونه ادراکی است که در ذهن هنرمند پدید آید. در این معنی، تصویر ذهنی زمینه‌ي اندیشه یا قالب زبانی (**Morphological type**) زندگی انسانی است. اختلاف تفکر مفهومی دانش‌مند با تفکر تصویری هنرمند به‌اختلافات دیگری منجر می‌شود. مفهوم، اندیشه‌ای فشرده است مشتمل بر وجود مشترک افراد یک نمونه، و از این رو كلي است. تصویر اندیشه‌ای ساده است مشتمل بر یک فرد معین، و از این‌رو جزئی است. مفهوم انتزاعی و خشک است و تصویر، حسی و عاطفی است. مفهوم همواره كلي است و شامل افراد جزئی، تصویر همیشه جزئی است و ماده و زمینه‌ي كلي .....

---

[154]-A. Hauser: the social history of art, vol ,1, 1951, P. 332.
[155]-W. Dilthey: weltanschauung und analyse das Menschen ….,
[ II, 1914, P. 343 FF. (به‌نقل هویزر)]
[156]-C.H. Waddington: The scientific attitude,1950, PP. 53-69.

هنرمند و دانش‌مند، هر دو برای بیان اندیشه‌ي خود- تصویر جزئی و مفهوم کلی- از شیوه‌ها و وسائل صوری‌ای که در اختیار آنان است، سود می‌جویند. از میان شیوه‌ها و وسائل سنتی جامعه‌ي خود، برخی را مناسب می‌یابند. پس موافق منظور خود، آن‌ها را دگرگون می‌کنند، و به‌این ترتیب، شیوه‌ها و وسائل تازه‌ای بر مواریث گذشتگان می‌افزایند، همچنان‌که سنن معنوی علم و هنر را هم بسط می‌دهند، و در نتیجه در تغییر واقعیت مؤثر می‌افتند.

دانش‌مند و هنرمند می‌کوشند تا با شیوه‌ها و وسائلی که فراهم می‌آورند، اندیشه‌ي خود را با روشن‌ترین و رساترین صورت نمایش دهند. دانش‌مند بزرگ طوری مفهوم کلی خود را طرح می‌کند که شامل همه‌ي موارد جزئی گردد. و هنرمند بزرگ تصویر جزئی خود را چنان می‌پرورد که نماینده‌ي تام و تمام (تیپیک – **Typical**) همه‌ي امثال آن باشد.

شناخت دانش‌مند، شناختی منطقی است. از این‌رو بیان او هم منطقی است. انتزاعی است، تعلیلی (**Explicative**) است. شناخت هنرمند شناخت حسی است، از این‌رو بیان او هم حسی است- مردم‌پسند است، تشریحی (**Hermeneutic**) است.

به‌قصد آن‌که مطلب روشن‌تر شود، اینک در فروغ آن‌چه درباره‌ي روان‌شناسی هنرمند و آفرینش هنری گفته شد، نگاهی به شعر و شاعر می‌افکنیم.

شعر به معنی وسیع کلمه، "تألیفی از کلمات است که نوعي از وزن در آن بتوان شناخت"[۱۵۷] و از بدو پیدایش و نزد همه‌ي اقوام با وزن ملازمه داشته و دارد، و هرگز در هیچ زبانی، سخن ناموزون، شعر خوانده نمی‌شود ، با این تفاوت که اعتبار وزن همیشه و نزد همه‌ي ملل يك‌سان نیست"[۱۵۸]، و "وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود، آنرا "قرینه" می‌خوانند و اگر در زمان واقع شود،"وزن" خوانده می‌شود...... وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل شود....... اصطلاح "زمان‌های مشخص" را باید به‌معنی بسیار کلی گرفت و مراد از آن، اموری است که تکرار آن‌ها، نشانه‌ي حد فاصلی میان یک سلسله امور با سلسله‌ي دیگر است.... چرخی که می‌گردد، حرکتی مداوم دارد اما وزن ندارد، حال اگر نشانه‌ای در یک نقطه‌ي چرخ باشد که هنگام حرکت آن دیده شود، از دیدن بازگشت‌های پیاپی آن، ادراک وزن حاصل می‌شود. همچنین گردش چرخ‌های دوچرخه، هیچ نوع وزنی ندارد، اما از توجه به‌حرکت پای دوچرخه‌سوار و بازگشت متوالی آن به‌نقطه‌ي پائین، وزنی ادراک می‌کنیم. چون ادراک نظم و تناسب زمانی غالباً به‌وسیله‌ي شنوائی حاصل می‌شود ، در تعریف وزن عادتاً به اموری‌که به حس سامعه در می‌آید، یعنی به اصوات توجه می‌کنیم".[۱۵۹]

همان‌طورکه کار موزون از خستگی انسان می‌کاهد، وزن شعر هم از پراکندگی اندیشه مانع می‌شود، و انتظامی پرشور در ذهن ایجاد می‌کند و برای قبول معانی آماده‌اش می‌سازد.[۱۶۰] و از این‌رو واسطه‌ي انتقال افکار و عواطف و همنوائی اذهان می‌شود. ریچردز(**Richards**) نقاد ادبی انگلیسی می‌گوید که وزن و بحر در شعر عاملی است هیپنوتیک: باعث رخوت و خواب است.[۱۶۱] البته هرگونه فعالیت طولانی يك‌نواخت، شخص را به‌رخوت و خواب‌آلودی می‌کشاند. ولی تأثیر هیپنوتیکی شعر، معمولاً بر اثر تنوع تصاویر آن خنثی می‌شود. از این‌رو شعر به‌منزله‌ي خوابی است که بیداری، متوالیاً در جریان آن وقفه می‌اندازد. پس همان‌طورکه ییتس(**Yeats**) گفته است، غرض از وزن اطاله‌ي لحظه‌ي تأمل است- لحظه‌ای که هم خوابیم و هم بیدار."[۱۶۲]

شعر مثل هر چیز دیگر، صورتی دارد و ماده‌ای. صورت آن، وزن کلام است، و این وزن مابه‌الاختلاف آن است از داستان و موسیقی: شعر سخنی است موزون، داستان سخنی است بی‌وزن، و موسیقی وزنی است بی‌سخن. اما شعر به‌سبب ماده یا محتوای خود، چیزی است بیش از سخن موزون، شعر سخن موزونی است که ادراک و عواطفی در بر دارد. به‌عبارت دیگر، شعر، مانند هنرهای دیگر، گذشته از نظام صوری خود، شامل تصویرهای پرمعنی و عواطفی شدید است. پس شعر از سه عنصر آفریده می‌شود:

۱- وزن

---

[۱۵۷]- دکتر پرویز ناتل خانلری،وزن شعر فارسی،۱۳۲۷،ص۸.
[۱۵۸]- همان، ص۷.
[۱۵۹]- همان، ص۱۱-۱۰.
[160]-S. Aurobinao: The Future of poetry, 1953, P. 31.
[161]-I. A. Richards: Principles of literary criticism, 1955, P. 143.
[162]-W. B. Yeats: Essay , 1924, PP. 195-196.

۲- تصاویر جزئی حسی
۳- عواطف شدید.

زبان به‌منزله‌ي دنیای صغیری است که دنیای کبیر جامعه‌ي انسانی را به‌صورتی فشرده منعکس می‌کند. هر لفظی از آن‌سبب که وابسته‌ي اشیاء و امور است، ادراک یا تصویر ذهنی نسبتاً مشخصی در ذهن انسان بیدار می‌کند ، و این تصویر، موافق مابه‌ازاء خود، عاطفه‌ای بر می‌انگیزد. گوینده، ادراک و عاطفه‌ای را که خود آزموده است، با بیان کلمه، به‌دیگری انتقال می‌دهد. برای آن‌که گوینده، بتواند ادراک و عاطفه‌ي جدیدی به شنونده برساند یا ادراکات و عواطف موجود او را دگرگون سازد، باید بین او و شنونده "دنیای ادراکی مشترک" و نیز عوامل دلالت مشترک وجود داشته باشد. این دنیای ادراکی مشترک انسان‌ها همانا واقعیت است. گوینده موافق احوال خود، ادراکاتی از واقعیت می‌گیرد و به‌وساطت عوامل دلالت مشترک(کلمات)، شنونده را از ادراکاتی که دارد بهره‌مند می‌کند. پس کلمه امری اجتماعی است و قدرت آن بسته به‌تأثیر یا تغییری است که در شنونده به‌وجود می‌آورد، وگرنه به‌خودی‌خود، مانند اسکناس بی‌پشتوانه، بی‌ارزش است.

بر اثر بستگی ادراک به عاطفه، هر کلمه، علاوه بر ادراکی که در شنونده پدید می‌آورد، عاطفه‌ای نیز به او می‌دهد. این دوگانگی کلمه، از دیرگاه شناخته شده است: هندوان با مفهوم دوانا(Dhvana) و ویلی‌یم اوکم ( **William of Ockham**) و دانته با مفهوم علامت عقلی(Signum **rationale**) و علامت حسی (Signum **sensual**e) آن‌را رسانیده‌اند.[163]

به‌طور کلی هیچ کلمه‌ای نیست که در روابط انسانی – و نه فی‌حدذاته- متضمن دو جنبه‌ي ادراکی و عاطفی- که البته از یك‌دیگر جدايي ندارند- نباشد. اما شاعر برخلاف عالم، معمولاً کلماتی را بر می‌گزیند که بار عاطفی سنگین‌تری دارند. چون جنبه‌ي عاطفی کلمات ناشی از اشیاء و اموری است که در طی زندگی اجتماعی با آن کلمات همراه بوده‌اند، پس جنبه‌ي عاطفی کلمات برای اعضای یک گروه اجتماعی کمابیش همانند است. در این صورت، عواطف و نیز ادراکاتی که گوینده به شنونده می‌دهد، با آن‌که فردی و خصوصی به‌نظر می‌آیند، باز خصلت جمعی دارند- متعلق به جامعه‌ای هستند و در خارج آن جامعه دقیقاً دریافت نمی‌شوند. از این جاست که اگر به تفسیر شعری بپردازند یا آن‌را به‌زبان دیگری ترجمه کنند، شور عاطفی اصیل آن از میان می‌رود.

کلمات معمولاً به‌صورت مجزا، معنائی معین دارند. ولی چون دامنه‌ي حوائج انسانی بسیار پهناور است، کلمات اولاً از معانی حقیقی اولیه‌ي خود خارج و دارای معنی‌های متعدد و مجاز می‌شوند، و ثانیاً با یك‌دیگر می‌آمیزند و ترکیب‌هاي گوناگون به‌دست می‌دهند، و بر اثر این امر است که واحد شعر و نثر، کلمه نیست، ترکیب‌هاي لغات است، چنان‌که واحد موسیقی "نوا" (**Melody**) است و واحد نقاشی، "خط".

کلمات، چه به‌صورت مجزا، چه به‌صورت مرکب، به ما تصاویری ذهنی می‌دهند. چون انسان در میان اشیاء و امور جزئی و حسی و عینی محاط شده است، ناچار نسبت به هریک عواطفی پیدا می‌کند. پس تصاویر ذهنی که متلازم عواطف شدید هستند، نمی‌توانند چیزی جز تصاویری جزئی یا تصاویر اشیاء جزئی باشند. راست است که قسمت بزرگی از فرهنگ بشر از مفاهیم انتزاعی کلی مرکب شده است ولی چنان‌که قبلاً توضیح داده شد، این‌گونه مفاهیم، با وجود اهمیت ادراکی خود، ارزش عاطفی قابلی ندارند و نمی‌توانند موضوع هنرها قرار بگیرند.

بنابراین، تصاویر شعری لاجرم جز تصاویر جزئی حسی نیستند. تصاویر شعری ادراکی است سرشار از عاطفه که در لحظه‌ي معینی مدار اندیشه‌ي هنرمند است، و به‌وسیله‌ي تراکیب لغوی خاصی که او بر می‌گزیند، به شنونده یا خواننده منتقل و لحظه‌ای مدار اندیشه‌ي او می‌شود و بی‌گمان چنین ادراک جان‌داری، نمی‌تواند جزئی و حسی نباشد. شعر- شعر عالی – هیچ‌گاه انتزاعی و کلی نیست. شعر عالی، و نیز نمونه‌های عالی سایر هنرها، هرگز به نمایش مفاهیم کلی نمی‌پردازد و مثلاً خشم مجرد، یا عشق یا نیکی انتزاعی را نمایش نمی‌دهد. به‌قول فری‌من (**Freeman**) ، "هنر عالی با آزمایش انسانی معینی سروکار دارد- آزمایشی که عاطفه‌ي معینی را در لحظه‌ي معینی و محل معینی در اشخاص معینی برانگیزد، آن‌چنان‌که دیگر مردم که در مکان‌ها و زمان‌های دیگر، آزمایش‌های مشابهی داشته‌اند، بتوانند آزمایش موضوع اثر هنری را آزمایش شخص خود بشمارند".[164]

---

163-Ch. Caudwell: Illusion and reality, 1947, P.150; S. Finkelstein :Art and society,1947, PP. 27-28.
164-J. Freeman, in G. Hicks & Others (Eds.): Proletarian literature in the United States, 1935, P. 13.

تصویر ذهنی شاعر عین ادراکات حسی او نیست، بلکه تراکیبی است از ادراکات حسی که به‌وسیله‌ي شاعر تنظیم شده است. شاعر، موافق حال خود، از میان سرمایه‌ي تصاویر زبانی، برخی را عیناً بر می‌گیرد، و برخی را دگرگون می‌کند ، و از این‌گذشته، دست به‌ساختن بعضی تصاویر جدید می‌زند، به‌این معنی که پس از ادراک حسی، به تأمل و تعمق می‌پردازد و به نیروی بینش خود، به کلمات و اوزان، نظام و مایه و توانایي عظیمی می‌بخشد. از این‌رو تصاویر شاعرانه، نمودار شخصیت شاعر و متضمن فلسفه‌ي حیات اوست، این‌هم، خاص شاعر نیست. دیگر هنرمندان نیز تصاویر ذهنی خود را با فلسفه‌ي زندگی خویش پر و مایه‌دار می‌کنند. حتی آثار نقاشان هلندی که اشیاء بی‌جان را در حد اعلای دقت و امانت نمایش می‌دهند، گویای فلسفه و شخصیت آنان نیز هست. چگونگی رفتار شاعر در زمینه‌ي انتخاب سنن هنری و قبول و رد و تغییر تصاویر لفظی موجود و رایج، کاری بس دشوار و ملاک توانایي شاعر است.

در این‌صورت، شعر را چنین می‌توان تعریف کرد : بیان واقعیت به‌صورت تصاویر لفظی، یعنی بازنمائی عینی و حسی و جزئی واقعیت به‌وسیله‌ي تصاویر لفظي جزئی، در مقابل شعر، موسیقي بیان واقعیت است به‌وسیله‌ي تصاویر صوتي جزئی و پیکرنگاری بیان واقعیت است به‌وسیله‌ي تصاویر بصری جزئی. شعر با تصاویر جزئی خود، عواطف وابسته‌ي اشیاء و امور زندگی را منعکس می‌کند، و تأثیر عمیق آن از این‌جاست. شاعر با شعرگوئی، عملاً پراکندگی‌های اندیشه‌ي خود را از میان می‌برد، و شنونده به‌وساطت دنیای مشترک واقعیت و تصاویر و اوزان زبانی، در این آزمایش شاعر شریک می‌شود. شعر به مدد وزن و تصاویر عینی، عواطف شدیدی در فرد پدید می‌آورد، او را از واقعیت ادراکی حال غافل می‌کند، به دنیائی موزون و دل‌نشین می‌برد و از ناسازگاری‌های موجود آزادش می‌سازد. ولی کار شعر تنها همین نیست. این نیمی از وظیفه‌ي شعر است، نیمه‌ي منفی؛ نیم دیگر، نیمه‌ي مهم و مثبت است: سیر دنیای به‌سامان آرزوها تغییری بر انسان عارض می‌کند، به‌طوری‌که چون به ندای واقعیت از خیال بیرون آمد، خود را دیگرگون می‌یابد. او دیگرگون شده است، وحدت عاطفی و ادراکی تازه‌ای به‌دست آورده است، اما واقعیت ظاهراً تغییری نکرده است، همان است که بوده است. پس موافق انتظام پرشور تازه‌اي که در وجود خود احساس می‌کند، برای تغییر واقعیت، به‌مقابله می‌شتابد.

انسان به‌نیروی شعر، از واقع به خیال، و از ممکن به محال می‌رود. در آن‌جا سرمست می‌شود، و این سرمستی او را دگرگون می‌سازد. پس با حال تازه‌ای به‌عالم واقع و حوزه‌ي ممکنات باز می‌گردد و برای نزدیک کردن واقع به خیال و ممکن به محال، تلاش می‌ورزد. بنابراین، دنیای شعر، دنیای ظاهراً "ثابت" وجود " یا "بود" نیست، دنیای متغیر "کون" یا "صیرورت" است. کار شعر دگرگون ساختن هستی بالفعل و تحقق هستی بالقوه است.

## VI. کوششی برای تنظیم روش‌های هنرشناسی

گفتارهای گذشته، درباره‌ي پیدایش و سیر هنر و آفرینش هنری بدین‌جا رسید که هنر برخلاف پندار بسیاری از هنرشناسان کهن، از ذات زندگی اجتماعی می‌تراود و یکی از عوامل ضرور حیات اجتماعی است و پاپای تحولات جامعه تحول می‌پذیرد.

آن‌چه گذشت مقدماتی بود که از این‌پس مورد استفاده و استنتاج قرار می‌گیرد و ما را به‌اصل مطلب می‌کشاند: می‌خواهیم بدانیم که آیا هنر- این عامل اجتماعی- در آغوش جامعه و در میان سایر عوامل اجتماعی، چگونه تطور می‌کند، آیا تطورات پایان‌ناپذیر آن تابع چه نظاماتی است، و آیا برای شناخت قوانین آن چه روش‌هائی به‌کار می‌آید.

برای آن‌که بتوانیم از میان مقولات گوناگونی که در هنر راه دارد، کلی‌ترین و مهم‌ترین مقوله را بیابیم و تحقیق خود را بدان محدود کنیم. لازم است نخست به تجزیه و تحلیل مقولات هنر و هنرآفرینی بپردازیم، و پس از شناخت مقوله‌ي اصلی، روش‌های بررسی آن‌را بجوئیم.

هر یک از هنرها- شعر، موسیقی، پیکرنگاری، پیکرتراشی... در جریان زمان، دارای قوالبی کلی می‌شوند، این قوالب کلی معدود، عرفاً انواع هنری (**Genre**s) نام می‌گیرند.

**<u>نمونه‌ی انواع هنری:</u>**

در شعر فارسی: رباعی، غزل، مثنوی، قصیده، ترجیع‌بند ...

در پیکرنگاری: دورنماسازی، چهره‌نگاری، مینیاتورسازی ...
در موسیقی اروپائی: سنفونی، سونات، کنسرتو...
هر هنر تکنیکی دارد و ماده ای.
تکنیک (**Technique**) هر هنر مجموع فنون و وسائلی است که برای ایجاد آن به‌کار می‌رود.

**<u>نمونه‌ی تکنیک هنری:</u>**

در شعر: فنون و طرق استفاده از زبان و علوم لسانی.
در موسیقی: فنون و طرق استفاده از نواها و ابزارهای موسیقی و فیزیک و شیمی صوت.
در پیکرنگاری: فنون و طرق استفاده از رنگ‌ها و قلم‌موها و فیزیک و شیمی نور.
ماده(**Matter**) هر هنر، مجموع عناصری حسی است که موجد اثر هنری می‌شود.

**<u>نمونه‌ی ماده هنری:</u>**

در شعر: لفظ.
در موسیقی: صوت.
در پیکرتراشی: نور و رنگ

مواد یک هنر به‌خودی‌خود اثر هنری به‌وجود نمی‌آورند. هنرآفرین است که برای ابلاغ اندیشه‌ای(**Image**) که در ذهن خود پرورده است، مواد را قدرت بیان می‌بخشد. به‌این معنی که هنرآفرین در ذهن خود اندیشه‌ای دارد و می‌خواهد آن‌را بیان کند. پس تکنیک هنری را به‌کار می‌گیرد، و مواد هنری را موافق اندیشه‌ي خود با هم می‌آمیزد.

اندیشه، جلوه‌های گوناگون دارد: هجو، مدح، تعظیم، ترغیب، تحقیر، عشق‌ورزی، تفاخر....

اندیشه‌ي هنرآفرین- هرچه باشد- در ذهن او، در قالب صورت‌هائی مشخص و نمایش‌پذیر که تصویر ذهنی (**Image**) خوانده می‌شود می‌ریزد. هنرآفرین برای نمایش تصویرهای ذهنی خود در وهله‌ي اول موضوعی (**Subject**) می‌جوید، و در وهله‌ي دوم به‌قصد بازنمودن موضوع و نمایش تصاویر ذهنی و بیان اندیشه‌ي خود، یکی از قوالب یا انواع هنری را بر می‌گزیند، و به‌تناسب اندیشه و تصویرهای ذهنی خود و به‌مدد اسلوب‌های هنری، مواد را با هم ترکیب می‌کند و از آن‌ها صورت یا شکلی (Form) می‌سازد. صورت یا شکل به‌مقتضای اندیشه‌ي هنرآفرین و در نتیجه‌ي تأثیر و عملی که هنرآفرین در مواد هنری می‌کند، فراهم می‌آید.

**<u>نمونه‌ی صورت هنری:</u>**

در شعر: روابط و ترکیب‌های الفاظ.
در موسیقی: روابط و تراکیب نواها.
در پیکرنگاری: روابط و ترکیبهای رنگ‌ها.

بی‌گمان، صورت که از مواد حسی ساخته شده است، احساسی در بیننده یا شنونده بر می‌انگیزد و موجب معنائی در ذهن او می‌شود. پس، صورت ملازم "معنی" یا "محتوی" (**Content**) است، و تفکیک صورت از محتوی امری است کاملاً انتزاعی. این دو در واقع هیچ‌گاه از يك‌ديگر جدايي ندارند و بدون يك‌ديگر ادراک نمی‌شوند. حتی متکلف‌ترین اشعار "سبک هندی" یا "بی‌معنی‌ترین" تصاویر "کوبیست"، معنائی در ذهن بیننده یا شنونده بر می‌انگیزد.

طرز بیان اندیشه‌ي هنرآفرین که البته، هم با چگونگی تفکر و هم با چگونگی تصویرسازی‌های او، نسبت مستقیم دارد، سبک (**Style**) نام گرفته است. سبک کل واحدی است که از اندیشه‌ي هنرآفرین و تصاویری که او برای بیان اندیشه‌ي خود از مواد حسی می‌سازد پدید می‌آید.

**<u>نمونه‌ی سبک هنری:</u>**

در شعر فارسی: خراسانی، عراقی، هندی......
در ادبیات اروپائی: کلاسی‌سیسم(**Classicism**)، رومانتی‌سیسم(**Romanticism**)، رآلیسم(**Realism**).......

در معماری اروپائی: گوتیک (**Gothic**)، باروک (**Baroque**)، روکوکو(**Rococo**)........

بدین‌ترتیب، سبک کلی‌ترین و عمیق‌ترین مقوله‌ي هنر است، و هیچ‌یک از بررسی‌هایی که درباره‌ي هنر می‌توان کرد، به‌قدر بررسی سبک، رسا و ژرف و روشنی‌بخش نیست. بنابراین، آن مقوله‌ای که باید از این پس دنبال کنیم، سبک است، و اگر بتوانیم روش‌هائی برای سبک‌شناسی (**Stylistics**) بیابیم، کلید هنرشناسی را به‌دست آورده‌ایم. تجزیه و تحلیل مفهوم سبک، آغاز کار ماست.

هر هنرآفرینی برای بیان اندیشه‌ي خود، به‌مدد اسلوب‌های هنری، مواد هنری را به‌کار می‌گیرد و تصاویر یا صورت‌بندی‌هاي حسی خاصی به‌وجود می‌آورد. چون آزمایش‌ها و اندیشه‌های هیچ‌کس عین آزمایش‌ها و اندیشه‌های دیگری نیست. هر هنرآفرینی برای خود اندیشه و صورت‌سازی‌های نسبتاً مستقلی دارد. به‌بیان دیگر سبک هر هنرآفرینی مختص خود او و متناسب با شخصیت اوست.

در این‌صورت، بحث سبک هنری به شخصیت هنرآفرین کشیده می‌شود. سبک هنری صرفاً وسیله‌ایست که هنرآفرین به‌وساطت آن، در هنرپذیر[۱۶۵] تأثیر می‌گذارد، و بنابراین مسائل سبک همانا مسائل شخصیت است[۱۶۶]، یا مطابق سخن لون‌گینوس (**Longinus**) که به‌توسط بوفون (**Buffon**) بلندآوازه شده است، سبک هر کس خود اوست. شخصیت اوست.[۱۶۷]

الزماً باید دید که شخصیت چیست.

شخصیت مجموع اختصاصاتی است که فردی را از افراد دیگر مشخص می‌سازد. شخصیت نظامی است که در جریان تداخل و تأثیر متقابل فرد و جامعه، در فرد به‌وجود می‌آید.

شخصیت محصول نقش‌ها (**Role**) و مقام‌هائی (**Status**) است که فرد در گروه یا گروه‌هائی که عضو آن‌هاست، بر عهده دارد.[۱۶۸] شخصیت هر کس واحدی متجانس است، و از این‌رو رفتار او در همه‌ي موارد، مشمول قوالب یا نظامات معینی است.[۱۶۹]

گذشتگان که درباره‌ي شخصیت انسان و چگونگی تکوین آن بصیرت کافی نداشتند، اختصاصات شخصیت‌ها را اختصاصاتی ارگانیک می‌دانستند، و برای تبیین اختلافات شخصیت‌ها به‌مفاهیم فریبنده‌ي تاریکی مانند "فطرت" و "استعداد ذاتی" و "هوش مادرزاد" و " نبوغ خداداد" متوسل می‌شدند. می‌گفتند که نظام شخصیت هرکس به‌حال کمون در فطرت او موجود است، و فطرت هم موهبتی آسمانی است. می‌گفتند که نطفه‌ي شخصیت هر کس در ساختمان بدنی او، مخصوصاً در اعصاب یا غده‌ها نهفته است. و مختصات ساختمان بدنی و از آن‌جمله، اعصاب و غده‌ها نیز مادرزاد است.

در پرتو علوم عصر ما، این‌گونه مفاهیم- حتی اگر از ذهن "بزرگان" صادر شود سراسر غیرعلمی و مبتذل و نارواست و نمی‌تواند از عهده‌ي تبیین اختلافات فردی و جمعی انسان برآید و مثلاً برساند که چرا دو قوم آلمانی و ژاپونی، با وجود تفاوت جسمی، از لحاظ صنعتی به‌هم شباهت دارند.

می‌توان گفت که عوامل سازنده‌ي شخصیت انسان، جسم زنده(ارگانیسم) و محیط زندگی است، و اختلافات شخصیت‌ها را باید در این دو جست.

ارگانیسم یعنی بدن جان‌داری که فرد از اسلاف خود به‌ارث می‌برد، امکانات نامحدودی دارد، و به‌طور بالقوه می‌تواند بر هرگونه شخصیتی دست بیابد. ولی محیط زندگی جسم، جبر امکانات نامحدود جسمی را محدود می‌کند، به‌این معنی که موافق مقتضیات خود، قلیلی از امکانات جسم را مجال تحقق می‌دهد و بقیه را وا می‌زند.

ارگانیسم- هرچه باشد- برای رشد و فعالیت خود و تحقق امکاناتش، نیازمند محیطی مناسب است، و این محیط زندگی ارگانیسم است که تکلیف امکانات ارگانیسم را تعیین می‌کند و آنرا متعین و متشخص می‌سازد. پس قوام شخصیت هر فرد سالمی – که امکانات نامحدود دارد- وابسته‌ي عوامل خارجی یا محیطی است.

---

[۱۶۵]- کلمه‌ي "هنرپذیر" که به‌وسیله‌ي دکتر پرویز ناتل خانلری وضع شده است، در این بررسی در معنی کسی که از هنر برخوردار می‌شود(Art appreciator) به‌کار می‌رود.

[166]-F. Lucas: style, 1955, P.48

[۱۶۷]- همان ص۵۱-۵۰.

[168]-K. Young: An introductory sociology, 1939, P. 598.

[169]-I. J. Cronbach: Essentials of psychological testing, 1949; P. 315.

عوامـل محیطـی دو گونـه‌انـد: عوامـل طبیعـی و عوامـل اجتمـاعی. اکثـر جامعـه‌شناسـان کنـونی، امثـال سوروکین(Sorokin)[۱۷۰] و به‌کر(Becher) و بارنس(Barnes)[۱۷۱] تأئید می‌کنند که علوم اجتماعی معاصر تأثیر عوامل طبیعی را در زندگی انسانی ناچیز یافته‌اند: عوامل طبیعی (آب، هوا، خاک و طرز تغذیه و ..) در زندگی انسـان، مخصوصاً انسـان متمدن، نقش بسیار سطحی و ناچیزی را ایفا مـی‌کننـد. بـه‌عـلاوه چـون عوامـل طبیعـی دامنـه‌ای پهنـاور دارنـد و شـامل همه‌ي اعضای یک جامعه می‌شوند ، ضرورتاً نمی‌توانند اختلافات شخصیت‌هـا را بـاز نماینـد. پـس نتیجـه مـی‌گیـریم کـه عامل اصـلی و تعیـین‌کننـده‌ي شخصـیت، محـیط اجتمـاعی اسـت و محـیط طبیعـی عـاملي فرعـی و غیرقابـل‌اعتناسـت، همچنان‌که عوامل جسمی نیز به‌خودی‌خود و بدون همراهی محـیط اجتمـاعی، در نظـام شخصـیت نقشـی تعیـین‌کننـده ندارند. به‌قول هالبواکس(Halbeachs)[۱۷۲] نشو و نماء فرد و حتی تحقق امکانات ذاتی او نیازمند محیط اجتماعی شایسـته اسـت.

البته جسم زنده زمینه‌ي شخصیت و همه‌ي فعالیت‌هاي انسانی است، ولی جسم فقط در حکم ماده‌ي خامی است که اوضاع و احوال اجتماعی بدان قوام و نظام مـی‌دهـد. جسـم امکانـات بـی‌کرانـی دارد و بـرای قبـول صـورت‌هـای بی‌شماری آماده است. این محیط اجتماعی است که قسمتی از امکانات جسمی را مـورد بهـره‌بـرداری قـرار مـی‌دهـد و موافق مقتضیات خود آنرا متعین و متشخص می‌سازد. هرکسـی با امکانـات ادراکـی و عـاطفی دامنـه‌دار و متنـوعی زاده می‌شود. ولی این امکانات ادراکی و عاطفی، چنان‌که از معنی کلمـه‌ي "امکـان" بـر مـی‌آیـد، سـرمایه‌ای بـالقوه اسـت و به‌هیچ روی صورتی بالفعل و نظامی متحقق ندارد. فقط به‌تدریج در برابر مطالبات محیط اجتماعی، از قوه به‌فعل می‌رود و در قوالب معینی جاری می‌شود، این جریان‌های اجتماعی است که به‌یکی ادراکاتی علمی می‌دهد و خرافات را موضـوع ادراکات دیگری می‌کند. جریان‌های اجتماعی است که یکی را اسیر عاطفه‌ي عداوت می‌گردانـد و عاطفـه‌ي محبـت را بـر دیگری چیرگی می‌بخشد و باز همین جریان‌های اجتماعی اسـت که عداوت یکـی را متوجـه‌ي ابنـاء نـوع خـود مـی‌کنـد، و عداوت دیگری را به‌سوی موانع طبیعی و اجتماعی زندگی بشر سوق می‌دهد.

انسان، از لحاظ خصایص اصلی جسمی، در همه‌ي اعصار و اجتماعات تاریخی يك‌سان بوده است، ولی از لحـاظ خصایص اجتماعی وجوه گوناگونی یافته است، به‌طور خلاصه: ارگانیسم انسـانی- در هـر حـال- در دسـت مقتـدر جامعـه می‌گردد و مطابق الزامات اجتماعی، تشخیص می‌یابد. جامعه به‌قدری تواناسـت کـه مـی‌توانـد از امکانـات یـک ارگانیسـم ضعیف به‌حداکثر بهره‌بـرداری کنـد و شخصـیت و توانـايي بـدو ببخشـد، و یـا ارگانیسـم نیرومنـدی را بـه‌صـورتی درآورد کـه نیروهای آن عمدتاً هرز رود و جز شخصیت زبونی نیابد.[۱۷۳]

ارگانیسم انسانی از دم تولید در جامعه به‌سر می‌برد و ناگزیر شبکه‌ي روابط پیچیده و اجتناب‌ناپذیر پیرامون خـود را که خارج از اختیار اوست، در شخصیت خـود مـنعکس مـی‌کنـد. بـه‌بیـان دیگـر، انسـان از آن زمـان‌کـه از بهیمیـت فاصـله می‌گیـرد، در دامـان دو مـادر پـرورده مـی‌شـود - مـادر جسـمی و مـادر اجتمـاعی. مـادر جسـمی، او را مـی‌زایـد، و مـادر اجتماعی بـه‌وسـاطت مـادر جسـمی و پـدر و سـایر اعضـای گـروه، او را پـرورش مـی‌دهـد. هـر فـردی از نـوعی میـراث یـا به‌اصطلاح کانت، مقولات قبلی(**Apriori**) برخوردار است. ولـی ایـن میـراث، بـرخلاف پنـدار کانـت، در فـرد بـه‌ودیعـه نهـاده نشده است. بلکه به‌منزله‌ي قوالبی کلی است که در طی زمان، در آغوش جامعـه پـرورش یافتـه اسـت و خـواه‌نـاخواه از خارج بر فرد تحمیل می‌شود. پس شخصیتی که فرد را دست می‌دهد، در عین حال‌کـه مخـتص اوسـت، بـاز بـه‌دلخـواه او قوام نمی‌یابد، بلکه به‌وجهی که مقتضیات پیرامون او اقتضاء می‌کند، ساخته می‌شود.

چنان‌که تاریخ تمدن انسانی نشان می‌دهد، موجود واحدی به‌نام "انسان" وجود ندارد، بلکه گـروه‌هـای انسـانی مختلف‌الحالی در خشـکی‌هـای زمـین پراکنـده شـده و دسـته‌هـای متفـاوت گونـاگونی بـه‌وجـود آورده‌انـد. هـر یـک از ایـن دسته‌ها را می‌توان "جامعه" خواند.

"جامعه" یا صورت جدید آن، "ملت" اجتماع نسبتاً پایداری است از مردم که در جریان تاریخ از اشتراک آرمـان‌هـا و زبان و خاک و زندگی تولیدی تکوین یافته است. هـر ملتـی بـرای خـود واحـدی متجـانس اسـت، و اگـر ایـن تجـانس کلـي نباشد، اجتماع آن دوام نمی‌آورد. پس ملت، اجتماع بادوامی اسـت که پـس از قـرن‌هـا آزمـایش تـاریخی، پدیـد مـی‌آیـد، و به‌آسانی انهدام نمی‌پذیرد. وحدت ملت ناشی از سنن مشترکی اسـت کـه در جریـان طـولانی تـاریخ بـه‌بـار آمـده اسـت.

---

170-P. Sorokin: Contemporary sociological theories,1928, Ch.III

171-H. Becker & H. E. Bernes: Social thought, vol. II, 1952, P. 801.

172-M. Halbeachs: The Psychology of social class, و (ترجمه‌ي انگلیسی) 1958, P. II.

173-W. F. Ogburn & M. F. Nimkoff: sociology, 1954, Ch. XI

می‌توان سنن جامعه وسیع ملي را "فرهنگ ملي" خواند. مهم‌ترین عامل یگانگی فرهنگ ملي، زبان است که هم اعضای پراکنده‌ي جامعه‌ي موجود را به‌همدیگر پیوند می‌دهد و هم گذشته‌ي جامعه را به‌حال مربوط می‌سازد.

بی‌گمان، اعضای یک جامعه از لحاظ فرهنگ ملي به یك‌دیگر شباهت‌هائی دارند و این شباهت‌ها مفارق آنان از اعضای جوامع دیگر است. اما جامعه، با وجود تجانس و وحدت فرهنگی خود، شامل واحدهای متفاوت و گاه متناقض است، و از این‌رو هیچ‌یک از واحدهای جامعه با تمام جامعه عینیت ندارد.[۱۷۴] مهم‌ترین واحدها یا گروه‌هاي سازنده‌ي یک جامعه "خانواده" و "صنف" و "طبقه" است.

خانواده واحد کوچک بسیار متجانسی است که معمولاً از تجمع زن و شوهر و کودکان به‌وجود می‌آید.[۱۷۵] صنف واحد نسبتاً بزرگ و کمابیش متجانسی است مرکب از شاغلان یک شغل.[۱۷۶] جمع کثیری از مردم که از حیث اقتصادی پای‌گاهی مشابه دارند، موجد طبقه می‌شوند. طبقه گروه بزرگی است که اعضای آن در تولید اجتماعی مقام همانندی دارند و از ثروت اجتماعی سهم کمابیش برابری می‌برند. بدیهی است که اعضای طبقه، به‌سبب تجانس کلی خود، دارای آرمان‌های مشابهی هستند، و موافق این آرمان‌ها، با وحدتی کافی برای بهبود عمومی طبقه‌ي خود می‌کوشند.[۱۷۷]

هر کس از همه‌ي گروه‌هاي جامعه که او را از هر جانب احاطه کرده‌اند، تأثیر بر مي‌دارد، خانواده، به‌عنوان ابتدائی‌ترین محیط اجتماعی فرد، نفوذ عظیمی در شخصیت او می‌کند. تعلیم و تربیتی که پدر و مادر و سایر نزدیکان کودک در خانه نسبت به او اعمال مي‌کنند. تعلیم و تربیتی که پدر و مادر و سایر نزدیکان کودک در خانه نسبت به او اعمال مي‌کنند، یا در خارج خانه برای او فراهم مي‌آورند، سنگ زیرین بنای شخصیت است.

صنف یعنی گروهی که به‌اقتضای همانندی شغلی تشکیل می‌شود، نیز در شخصیت اعضای خود، مؤثر می‌افتد. اندیشه‌ي اصناف مختلف در مورد طبیعت و جامعه یك‌سان نیست، زیرا شغل روزانه‌ي فرد که قسمت اعظم ساعات بیداری او را به‌خود اختصاص مي‌دهد، دیر یا زود شخصیت او را به‌شکل "معینی در مي‌آورد و مقتضیات خود را در تفکر و قضاوت او منعکس مي‌سازد. قصه‌ي خوشی در این باره در تاریخ بیهق آمده است.[۱۷۸]

در میان گروه‌های مهم جامعه یا ملت، طبقه، کلی‌تر و دامنه‌دارتر و قاهرتر از سایرین است. فرد انسانی به‌آسانی می‌تواند از خانواده یا صنف خود جدا شود، و خانواده تازه‌ای تشکیل دهد یا به‌صنف دیگری بپیوندد. ولی از طبقه‌ي خود گسستن و به‌طبقه‌ي دیگر پیوستن بسیار دشوار است.

هر یک از گروه‌های اجتماعی برای خود سیر و تحولی دارند و بدون شک، حرکت هر یک در حرکت کلی جامعه یا ملت مؤثر است. ولی تحولات وسیع و عمیق طبقات بیش از تحولات خانواده‌ها و صنف‌ها، در دینامیسم یا تکاپوی جامعه مؤثر می‌افتد. در این‌صورت باید تحولات طبقات اجتماعی را مفتاح اصلی تغییرات جامعه و اعضای آن بدانیم.

بیش از این بیان شد که شخص در جریان زندگی، به‌وساطت خانواده و صنف و طبقه، با جامعه‌ي بزرگ روبه‌رو می‌شود و از عوامل اجتماعی تأثیر بر می‌دارد. همچنین اشاره شد که عامل طبقاتی از عامل خانوادگی و صنفی نافذتر است. اکنون بر آن سخن می‌افزایم که خانواده- هرچه باشد- جزو طبقه‌ای است و از لحاظ طبقاتی، امکانات معینی دارد و نمی‌تواند فرزندان خود را خارج از آن امکانات پرورش دهد. حتی تعلیم و تربیتی که خانواده‌ها در خارج خانه، برای فرزندان خود فراهم می‌آورند، با امکانات طبقاتی آن‌ها رابطه‌ي مستقیم دارد. این نکته در مورد صنف نیز صدق می‌کند.

بنابراین، طبقه بنیاد جامعه یا ملت است، و فرهنگ ملي در عین تجانس، نامتجانس است. از آغاز تمدن که جامعه به‌دو طبقه‌ي ناسازگار تقسیم شده است، فرهنگ ملی هیچ‌گاه وحدت نداشته است. فرهنگ ملی -که از لحاظ

---

[174]-R. Linton: The study of man, 1936, PP. 272- 274.

[175]-H. R. Fairchild (Ed.): Dictionary of sociology, P. 114.

[۱۷۶]- همان، ص ۱۷۶.

[۱۷۷]- همان، ص ۲۷۸.

[۱۷۸]- " از خواجه‌فقیه رئیس محلی روایت کنند که وقتی، کردی و زرگری و معلمی و دیلمی (سپاهی) و عاشقی در صحرائی نشسته بودند، و هوا چادر قیرگون پوشیده، ناگاه ماه از افق مشرق برآمد و زر سوده بر زمین ریخت، و ایشان به مشاهده‌ي یك‌دیگر برخورداری یافتند. گفتند: هر یکی از ما باید که در تشبیه این ماه بر مقدار فهم و وهم خویش، اوصافی لازم شمرد. زرگر پیش‌دستی کرد- چه عزت زر، سبقت جوئی ثمره دهد- و گفت: این ماه ماننده است به سبیکه‌ي زر خالص که از بوته بیرون آید. کردی گفت: با پنیری ماند تیر ماهی که از قالب بیرون آید. عاشق گفت: با روی معشوق من ماند: حسن و جمال از وی عاریت ستده و بهاء و وضائت وی را حکایت کرده. معلم گفت: با گرده‌ي حواری(نان) ماند که از خانه‌ي متمولی با مروت، روز پنج‌شنبه، به نزدیک معلم فرستند. دیلمی گفت: با سپری زراندود ماند که در پیش پادشاهی در وقت حرکت می‌برند."

ابولحسن علی بن‌زید (ابن‌فندق): تاریخ بیهقی، با تصحیح و تعلیقات احمد بهمنیار، ۱۳۱۷، ص ۱۷۳- ۱۷۲.

صورت، ملی و برکنار از مختصات طبقات است، ولی محتوای آن طبقاتی است: به‌دو فرهنگ فرعی منقسم است، و هر یک از این دو فرهنگ، مطابق مقتضیات خود، به‌نحوی از سنن که مایه‌ي فرهنگ ملی است، سود می‌جویند.

طبقه وسیله یا میزانی است که در عصر حاضر برای تجزیه و تحلیل و شناخت امور اجتماعی مورد استفاده قرار مي‌گیرد. جامعه‌شناسان بسیار به مدد این مفهوم دست به تحقیق مي‌زنند. از آن جمله هالب واکس(**Halbwachs**) فرانسوی مي‌نویسد که عوامل مقوم جامعه را باید در طبقات اجتماعی جست‌وجو کرد. زیرا که این واحدها وسیع‌ترین و طبیعی‌ترین واحدهای اجتماعی هستند.[۱۷۹] استارک (Stark) انگلیسی، طبقه را مهم‌ترین گروه اجتماعی و سازنده‌ي شخصیت افراد مي‌شمارد.[۱۸۰] و نیز گورویچ (**Gurevitch**)، عالم شهیر فرانسوی، همه‌ي گروه‌هاي اجتماعی را در قلمروی طبقه مي‌جوید.[۱۸۱] بسیاري از جامعه‌شناسان بزرگ دیگر هم نظري مشابه دارند.

پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که شخصیت و شیوه‌ي اندیشه و سلوک و سبک هر کس عمدتاً موافق پای‌گاه طبقاتی او تعیین می‌شود. طبقه، شخصیت را می‌سازد، و شخصیت جهت و ماهیت فعالیت‌هاي افراد و از آن‌جمله، سبك هنرمند را مشخص مي‌سازد. چون آزمایش‌های زندگی هر کس اساساً نشأه محیط طبقاتی اوست، از این‌رو باید معمولاً انتظار داشت که اولاً سبک هر هنرمندی علی‌رغم تحولات بدنی و روحی او، کمابیش ثابت باشد، و ثانیاً با وجود اختلافات فردی هنرمندان هم‌طبقه، هنر هریک تابع سبکی عمومی باشد. به‌عبارت دیگر، در هر طبقه‌ای سبکی کلی فرمان‌روائي می‌کند، و تا زمانی که آن طبقه تحول اساسی نپذیرد، آن سبک دگرگونی نمی‌شود. وقتی بنیاد طبقه‌ای دگرگون گردد، مقتضیات و حوائج جدیدی پیش می‌آید. وقتی مقتضیات و حواجح جدیدی پیش آید، اندیشه‌های نوی در ذهن اعضای طبقه و از جمله، اهل هنر تشکیل می‌شود. وقتی اندیشه‌های نوی زاده شود، بیان آن اندیشه‌ها با صورت‌بندی‌های دیرین هنر امکان نمی‌یابد.

پس وحدت یا تعادل صورت و معنی که شالوده‌ي سبک است، از میان می‌رود و دوره‌ي هرج و مرج یا تحول فرا می‌رسد. سپس چون بیان اندیشه‌های جدید با صورت‌بندی‌های موجود ممکن نیست، ناچار هنرمند به‌تناسب اندیشه‌هاي نو خود، صورت‌بندي‌هاي تازه‌ای به مواد هنری ارزانی می‌دارد و به‌اصطلاح سبک جدیدی می‌آفریند.

در این‌صورت، سبک هر هنرآفرینی، با آن‌که ممکن است در نظر اول، شخصی و خصوصی جلوه کند، جمعی است، طبقاتی است، و بدون رجوع به تاریخ کل جامعه یا به‌تر بگوئیم، بدون رجوع به تاریخ تعارضات طبقاتی فهم نمی‌شود. در نتیجه، سبک‌شناسی وابسته‌ي جامعه‌شناسی هنری است، و بدون توجه به تحولات گوناگون جامعه، قابل مطالعه نیست. سبک‌شناسی باید به‌عنوان شعبه‌ای از جامعه‌شناسی هنری، برای شناخت قوانینی که بر تطورات درنگ‌ناپذیر سبک‌ها حاکم است، با روش‌شناسی سنجیده‌ای به‌کار پردازد.

سبک‌شناسی در قرن‌های پیشین، کار قابلی از پیش نبرده است. پیشینیان به‌سبب آن‌که به‌جنبه‌ي اجتماعی سبک‌ها اعتنائی نداشتند، ناگزیر برای تبیین تطورات سبک‌های اشخاص و ادوار، مقولاتی جامد و نامفهوم و غیرعلمی چون "الهام" و "موهبت" و "نبوغ" اقامه می‌کردند و هشیار نبودند که این مقولات خود، مبهم و مجهولند، و هدف تحقیق علمی، تبدیل مجهول به‌معلوم است، نه تحویل مجهول به‌مجهول.

متأسفانه در عصر حاضر نیز سبک‌شناسی به‌صورت نظام علمی در نیامده و دارای روش‌های تحقیق مشخصی نشده است. علت هم این است که از طرفی سبک‌شناسی پردامنه‌ترین و پیچیده‌ترین شعبه‌ي جامعه‌شناسی هنری است، و عناصر صوری و معنوی فراوانی در مفهوم سبک راه دارد، و از طرف دیگر، اساساً جامعه‌شناسی هنر، همانند جامعه‌شناسی علم و جامعه‌شناسی فلسفه، به‌علت دوری نسبی خود از زندگی عملی، به‌قدر سایر شاخه‌های جامعه‌شناسی مثلاً جامعه‌شناسی اقتصادی و جامعه‌شناسی پرورشی پیش نرفته، و علمی سخت نوبنیاد است.

در قرن ما جمعی از محققان ژرف‌اندیش کوشیدند تا به‌مدد سنن گران‌مایه‌ي متفکران واقع‌گرای سده‌ي نوزدهم، برای کشف ریشه‌های اجتماعی هنر و دانش نیز از روش‌های علمی سود جویند. در نتیجه در بحبوحه‌ي پریشانی علمی مغرب‌زمین- که مستقیماً در علوم اجتماعی انعکاس یافته است- نحله‌ي معتبر جامعه‌شناسی دانش( Wissens **soziologe**) با پای‌مردی کسانی چون ماکس شللر(Max Scheler) و کارل مانهایم(Harl **Mannheim**) تشکیل شد و در کشف بستگی‌های اجتماعی اندیشه، گام‌های بلند برداشت.

---

[۱۷۹]- هالب واکس: سابق‌الذکر ، ص ۲۰.

[180]-W. Starck: Sociology of knowledge, 1958, P.76.

[181]-G. Gurevitch: Le Concept de classes socials , 1954, P. 92 F & 120 F.

با این‌همه، در عرصه‌ي جامعه‌شناسی هنری مخصوصاً سبک‌شناسی تغییر بارزی روی ننمود. بدون تردید در عصر حاضر کسان بسیاری در این زمینه به پژوهش دست زده‌اند، ولی چنان‌که شاپی‌رو (**Schapiro**)، یکی از معتبرترین سبک‌شناسان کنونی مغرب‌زمین مي‌نویسد، هنوز مساعی اینان به‌جائی نرسیده و به تنظیم نظریه‌ي علمی جامعی درباره‌ي سبک نینجامیده است.[۱۸۲]

آن‌چه از این پس معروض می‌افتد، روش و طرحی آزمایشی است که این نگارنده برای سبک‌شناسی ابتکار کرده و بدان‌وسیله کوشیده است تا با شیوه‌ای علمی، قوانین زندگی سبک‌ها را پی‌جوئی کند. برای این منظور، سبک‌ها را از دو نظر سکونی و حرکتی مورد بررسی قرار داده و به دو نوع سبک‌شناسی – سبک‌شناسی استاتیک و سبک‌شناسی دینامیک رسیده است. در سبک‌شناسی استاتیک (ایستا)، سبک هر طبقه‌ای، جدا از تغییرات دائمی خود و مداخلات سبک‌های طبقات دیگر، مطمح نظر می‌افتد، و در سبک‌شناسی دینامیک (پویا) جریان سبک‌ها – و نیز طبقات اجتماعی – از لحاظ تحولات داخلی خود و مناسبات متقابلی که با يك‌دیگر و نیز با سایر شوؤن زندگی عملی و نظری جامعه دارند، بررسی می‌شود.

سبک‌شناسی استاتیک، مانند هر تحقیق استاتیک دیگر، اصول و عناصر و عوامل اصلی موضوع بررسی را به ما می‌شناساند، ولی قادر به تبیین تحولات و تداخلات و تأثیرات متقابل سبك‌ها نیست. از این‌رو سبك‌شناسي استاتيك بدون سبك‌شناسي ديناميك ناقص و نارساست- چنان‌که هیچ تحقیق استاتیکی از تحقیق دینامیک بی‌نیاز نیست. به‌نظر نگارنده، با این دو نوع بررسی می‌توان به قوانین حیات سبک‌های هنری راهی برد و روشنی‌های تازه‌ای درباره‌ي تاریخ هنر یافت.

کارل مانهایم می‌نویسد[۱۸۳]: بر عهده‌ي تاریخ علم‌الاجتماعی اندیشه است که همه‌ي عوامل مؤثر در اندیشه را بررسی کند. علم تاریخی که گرایش علم‌الاجتماعی داشته باشد، باید نظر جدیدی درباره‌ي تمام جریان تاریخ، به انسان معاصر بدهد. بررسی علم‌الاجتماعی هنر نیز چنین رسالتی دارد.

## VII. سبک‌شناسی استاتیک

دریافته‌ایم که سبک هر هنرمندی مستقیماً زاده‌ي شخصیت اوست و چون شخصیت چیزی خودزا و خودپرداز نیست، سبک هنرمند را باید در عوامل سازنده‌ي شخصیت او که در کلمه‌ي "محیط اجتماعی" خلاصه می‌شود و مهم‌ترین و قاطع‌ترین عنصر آن "محیط طبقه‌ای" است، جست‌وجو کرد. به‌بیان دیگر، سبک‌شناسی وابسته‌ي جامعه‌شناسی طبقات است. نیز دریافته‌ایم که در دوره‌ي نوسنگی(**Neolithic**)، بر اثر بسط دامنه‌ي تخصص و تقسیم کار و تکامل اجتماعی، تجانس نخستین جامعه از میان رفت و دو گروه ناسازگار در بطن جامعه پرورش یافته‌اند، و هر یک، موافق احوال و اوضاع خود صاحب جهان‌بینی خاصی شدند.

در این مبحث – سبک‌شناسی ایستا(استاتیک) – خواهیم دید که هر یک از دو گروه یا طبقه‌ي متفاوت جامعه، به‌اقتضای جهان‌بینی مستقل خود، ذوق و سبک هنری خاصی به‌بار آورده‌اند- و این هم شگفت نیست، زیرا چنان‌که یکی از جامعه‌شناسان ادبی، شوکینگ(Schuching) می‌نویسد، مطالبات ذوقی هر طبقه‌ای از مقتضیات آن طبقه، یعنی هدف‌های طبقه و تربیت اعضای طبقه و دست‌رسي آنان به‌اشیاء هنری می‌زاید، و دوام یک طبقه ضامن دوام یک ذوق معین است. [۱۸۴] در تاریخ ادبیات عرب آمده است که به ابن‌الرومی، شاعر نام‌دار تاختند و ایراد کردند که چرا اشعار او از مضامین اشعار ابن‌المعتز خالی است، و هیچ‌گاه از طبع او سخنانی از این‌گونه تراوش نکرده است.

فانظر اليه كزورق من فضه

قداثقلته حمولة من عنبر.

( نگاه کن به‌آن [ماه]: همچون زورقی است از سیم که بار عنبر دارد و از سنگینی بار خود در آب فرو نشسته است.)

یا:

---

182-H. Schapiro:( style), In A.L. Kroeber: Arithropology today. 1953, P.293.

183-K. Mannheim: Ideology and utopia, 154, P. 69.

184- L.L. Schucking: The sociology of literary taste, 1944, P. 64.

کان آذریونها

والشمس فیه کالیه،

مداهن من ذهب

فیه بقایا غالیه.

گل آذرگون آن [گلزارها] در زیر تابش خورشید، چون عطردانی زرین بود که آثاری از عطر در آن مانده باشد.

ابن‌الرومی در پاسخ گفت که او برخلاف ابن‌المعتز، امیرزاده نیست و از این‌رو با سیم و زر و عنبر و عطر الفتی ندارد و نمی‌تواند بر آن مدار بیندیشد و سرود گوید.[۱۸۵]

سبک‌های دوگانه مورد بحث را- که مطابق مختصات دو طبقه‌ي اجتماعی متفاوت زاده شدند و در سراسر تاریخ، پاپاپای یك‌دیگر جریان یافتند- "سبک هنر عوام" و – "سبک هنر خواص" می‌خوانم.

در هریک از دوره‌های تاریخ ، سبک خواص به گروه تناسانی تعلق دارد که از ثروت جامعه "حصه‌ي شیر" می‌یابند و خداوند امتیازات اجتماعی‌اند، و سبک عوام از آنِ مردم گرفتاری است که همواره شتروار بار می‌برند و خار می‌خورند.

ناگفته نماند که این دو سبک، هیچ‌یک عین سبک واقع‌گرای (**Realist**) جامعه‌ي ابتدائی نیستند. در جامعه‌ي ابتدائی، طبقه‌ي خواص وجود نداشت، و بدین‌علت سبک آن به سبک خواص نمی‌مانست. از سبک عوام نیز در آن جامعه خبری نبود، زیرا سبک عوام با آن‌که بسیاری از مختصات هنر ابتدائی را داراست، چون متعلق به بخشی از جامعه است، با سبک همگانی ابتدائی عینیت نمی‌یابد.[۱۸۶]

به‌قصد آن‌که ماهیت سبک هنری هر یک از دو طبقه را بشناسیم، در این مقام پویائی(دینامیسم) جامعه را نادیده می‌گیریم و از دخل و تصرف‌هائی که طبقات اجتماعی در یك‌دیگر می‌کنند و نیز از تأثیرهای متقابلی که بین سبک‌ها روی می‌دهد، چشم می‌پوشیم- نکات اخیر به‌هنگام خود در مبحث سبک‌شناسی پویا تشریح خواهند شد.

## <u>سبک هنر عوام: واقع‌گرائی</u>

هنر عوام که بخش مهمی از آن، هنر روستائی کنونی است،[۱۸۷] مانند سایر شؤن فرهنگ عوام(فولک‌لور) در تاریخ‌های رسمی هنر مقامی ندارد و به‌ندرت نامی از آن به‌میان می‌آید- تو گوئی که تاریخ هنر جریان واحدی است، جریان هنر خواص. ولی محققان ژرف‌نگر انکار نمی‌کنند که هر گروه اجتماعی ذوق خاص دارد، و از این‌رو باید به‌تناسب طبقات دوگانه‌ي جوامع، دو جریان هنری متفاوت موجود باشد. مطالعه‌ي دقیق تاریخ هم به‌خوبی نشان می‌دهد که در سراسر تاریخ فرهنگ، هنر عوام به‌موازات هنر خواص جریان داشته است، ولی البته به‌صورتی ساده و آرام و غیررسمی.

عوام چرخ تولید جامعه را عملاً می‌گردانند و کار- حتی کار خشن بهیمی- سراسر زندگی این طبقه را در می‌نوردد. از این‌رو جریان اندیشه‌ي آنان، وابسته‌ي دنیای عمل است و از صورت جریان اندیشه‌ي عملی جامعه‌ي ابتدائی چندان دور نمی‌شود- حالت جمعی دارد، مکمل عمل است، وسیله‌ي مبارزه و به‌بود زندگی است، مثبت است، خوش‌بین است، امیدوار و دل‌پذیر است، مثل‌ها، شوخی‌ها، هجوها و روایات و اساطیر و افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه، شاهد این مدعاست. اساساً هنر عوام برای سبک کردن بار کار (مبارزه با طبیعت) یا تخفیف فشار زندگی اجتماعی (اعتراض بر اجحاف) به‌وسیله‌ي مردم عادی پدید می‌آید، و مورد التذاذ همه‌ي مردم قرار می‌گیرد، تا جائی‌که مردم جوامع نسبتاً ساده‌ي قدیم، فرهنگی جز فولک‌لور نمی‌شناسند، چنان‌که بین اعراب پیش‌تر از اسلام، امثال و حکم، جانشین فلسفه، و روایات، در حکم تاریخ است.

آثار هنری عوام همیشه ساده و بی‌پیرایه است. زیرا از زندگی مردم ساده‌ای که دنیای نظر را صرفاً محض دنیای عمل می‌خواهند، بر می‌خیزد. مردم عادی هنگام سخن گفتن، جز بیان مطلب غرضی ندارند. پس افسانه‌ها و ترانه‌های چنین مردمی نمی‌تواند ساده نباشد. از این‌گذشته، فولک‌لور چون به‌طریق شفاهی از نسلی به نسلی

---

[۱۸۵]- عبدالرحیم بن‌عبدالرحمن بن‌احمدالعباسی، <u>معاهدالتنصیص: شرح و شواهد التلخیص</u>، ۱۳۱۶ ق، جلد اول،ص ۳۹-۳۸.

[186]- L. Harap: <u>social roots of the arts,</u> 1949, PP. 118- 119.

[187]-L. Kroeber: (primitive art) , <u>In Encyclopedia of social sciences ,</u> vol II, 1935, 226 FF.PP.

منتقل می‌شود ، اگر دشوار و پیچیده باشد، درست به زبان جاری نمی‌شود و به سهولت از یادها می‌رود. سادگی فولک‌لور گاهی به‌درجه‌ي خشونت می‌رسد. زیرا زندگی مردم عادی مخصوصاً روستائیان، به‌قول هالب واکس، سخت وابسته‌ي طبیعت است و ناچار وقار ساده و درشت طبیعت را انعکاس می‌بخشد.[۱۸۸]

هنر عوام از زیبائی طبیعت زنده و انسان سالم گران‌بار است. در افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه، هرچه برای زندگی مفید است، "زیبا" شمرده می‌شود - از طراوت و رنگارنگی حیات‌بخش گیاهان تا شادابی و تن‌درستي انسان. گاو یا اسب مطلوب مردم رنج‌بر روستائی، گاو قوی یا اسب بارکش است، نه گاو خوش‌خطوخال یا اسب مسابقه. در آن نظر، زن زیبا، زنی است تن‌درست و پرشور، با گونه‌های سرخ و پیکر محکم و دست نیرومند، مستعد برای کار تولیدی و فرزندزائی، نه زن نازک‌بدن و پریده‌رنگ و ظریف[۱۸۹] .

عوام که همواره در زندگی عملی غوطه‌ورند، ناچار می‌آموزند که باید با شناختن واقعیت این‌جهانی و کار تولیدی بر مشکلات فایق آیند. از این‌رو الزاماً واقع‌گرایند، و در نتیجه، واقع‌گرائی محور فولک‌لور است. ترانه‌های عامیانه، وابسته‌ي واقعیت زندگی عوام است. ترانه‌های عامیانه برای آن به‌وجود می‌آیند که به‌وسیله‌ي مردم زنده‌ي فعال، ترنم شوند. بدین‌سبب، از شور حیات عملی سرشارند، جریان هنر خواص، هرچه باشد، هنر عوام همواره مثبت و از عواطف و آرمان‌های انسانی جان‌داراست.

فولک‌لور همواره گویای امید و خوش‌بینی انسان‌هاست، قهرمانان آن با کار و فداکاری به‌مقصود می‌رسند، همچنان‌که عوام در زندگی خود، با کار و پشت‌کار، موانع راه خود را از میان بر می‌دارند. آثار جادو که تاروپودِ جامعه‌ي ابتدائی را به‌هم بافته است، در فولک‌لور مانده است، در فولک‌لور هرگاه که فعالیت عملی از وصول به پیروزی کوتاه می‌آید، فعالیت نظری آغاز می‌شود. خیال به کار می‌افتد در این عرصه، توقف و تسلیم وجود ندارد. اگر کار انسانی قهرمانان به نتیجه نرسد، عوامل غیرانسانی نیروهای طبیعی یا حتی نیروهای فرضی – آنان‌را در می‌یابند و یاوری می‌کنند. در افسانه‌های عوام این نغمه را کراراً می‌توان شنید.

اما خیال‌پروری فولک‌لور، مانند جادوی ابتدائی، بی‌بندوبار و کودکانه نیست زیرا خیالبافی‌های فولک‌لور، با آن‌که واقعیت ندارند، باز ممکن‌الوقوع و تحقق‌پذیرند، و با آن‌که جزو واقعیت بالفعل نیستند، باز در حیطه‌ي واقعیت بالقوه می گنجند. درست است که بخشی از اساطیر و قصص هر عصری صرفاً حاکی از آرزوهای مردم آن عصر است، و از این‌رو غیرواقعی و خیالی می‌نماید، ولی بیش‌تر این‌گونه آرزوها، چون اختراع مردمی است که با واقعیت عینی محشورند و بر مدار حوائج واقعی حیات می‌اندیشند، در شمار اندیشه‌های بیمار و اوهام تحقق‌ناپذیر نیست و دیر یا زود در تاریخ بشریت از قوه به‌فعل می‌آید. عناصر خیالی هنر عوام با آن‌که به‌ظاهر از واقعیت موجود دور است، باز در باطن در بطن واقعیت آینده جای دارد و بدین‌سبب به‌نحوی از انحاء قابل تحقق است.

مبارزه‌ي انسان با طبیعت و رام کردن نیروهای طبیعی و ایجاد تمدن، موضوع اصلی فولک‌لور است. قهرمانان فولک‌لور موجوداتی هستند سرشار از مهر زیستن که با تلاش و بردباری و فداکاری به‌کام‌يابي می‌رسند. در اساطیر یونانی، پرومه‌ته‌یوس (**Prometheus**) نمودار قدرت خلاق انسانی است، وی با وجود مخالفت پاس‌داران طبیعت که زه‌یوس(Zeus) نماینده‌ي آن‌هاست، آتش را به انسان می‌دهد و وضع زندگی انسان را دگرگون می‌کند، هراک‌لس (**Herakles**) یا هرکول با تهور و تلاش‌های عظیم خود، غیرممکن‌ها را ممکن می‌سازد. استیلای روزافزون انسان بر طبیعت در قصه‌های چینی مانند قصه‌ي جنبانیدن کوه‌ها و پر کردن دریاها منعکس می‌شود. غولی به‌نام تسین تی‌ین(Tsin Tien) به جنگ خدایان بر می‌خیزد و حتی هنگامی که سرش را می‌برند، باز به جنگ ادامه می‌دهد. کوآفو(Kuafu) غول دیگری است که در مسابقه، بر خورشید غالب می‌آید و چند رود را مهار می‌کند، ولی خود حتی دمی آب نمی‌آشامد تا عطش فرو کشد. سرانجام بر آن می‌شود که به‌سوی اقیانوس شرقی رود و آب آن‌را بنوشد. اما پیش از رسیدن از تشنگی می‌میرد. ولی نه بیهوده – او کار خود را کرده است.

مبارزه درنگ‌ناپذیر عوام و خواص نیز در فولک‌لور منعکس است: سرگذشت کهن‌سال خیاطان دروغینی که می‌خواهند برای سلطان لباس نامرئی بدوزند و در افسانه‌های آندرسن(**Andersen**) آمده است، حاکی از اعتقاد راسخ

[188]- H. Halb Wachs: The psychology of social class 1958, P.37. (ترجمه‌ي انگلیسی)
[189]-N. G. Chernyshevsky: (Life and esthetics), In international literature, No. 7, 1935, PP. 55-56.

مردم به رستاخیز نهائی خویش است.[۱۹۰]قصه امیرارسلان، و حسین کرد و نظایر آن‌ها می‌رسانند که مردم آرزومند رفع بی‌دادگري‌ها هستند و به غلبه‌ي نهائی خود نیز امید دارند. معمولاً اعتراض مردم به اجحاف خواص به‌صورت هجو صاحبان قدرت و تمسخر مقولات مقدس آنان – الوهیت و شیطان و معجزه و شعائر و احترامات و ... در می‌آید. هنگامی‌که امیر مهاجم عرب، ابومنذر اسدبن عبدالله از امیر ختلان و خاقان ترک شکست می‌خورد، مردم ستم‌دیده‌ي بلخ، فرصت را برای تحقیر او مناسب می‌بینند. پس ترانه‌ای از دل مردم می‌جوشد و بر لب کودکان جاری می‌شود: از ختلان آمذیه! برو تباه آمذیه! آوار باز آمذیه! بی‌دل فراز آمذیه! (از ختلان با روی تباه و آواره و ترسان باز آمده است.)[۱۹۱]

با آن‌که انقلاب صنعتی، با جلب روستائیان به شهرها، خلق و بقای فولک‌لور را دچار لطمه ساخت، باز نباید چنین پنداشت که فولک‌لور مختص جامعه‌ي روستائی است و در جامعه‌ي شهری اصلاً به‌وجود نمی‌آید، خیال‌پروری، چنان‌که گفته شد، مکمل عمل و یکی از وسائل غلبه بر واقعیت است. از این‌رو تا زمانی‌که انسان بر طبیعت عملاً تسلطی تام و تمام نیاید- و هیچ‌گاه نخواهد یافت- عواملی که او را در خیال بر واقعیت چیره سازد، همچنان به‌وجود خود ادامه خواهند آمد. به‌این‌سبب، در جوامع صنعتی هم، حداقل در مراحل اولیه فولک‌لور، خاصه‌ي ترانه‌هاي عوامانه آفریده مي‌شود. مثلاً در ایالات متحد آمریکا درباره‌ي صنایع جدید افسانه‌هائی – مانند افسانه‌ي جان هنری (**John Henry**)، "مرد آسمانی فولاد" و پاول بن‌یان(**Paul Bunyan**) "پهلوانان صنعت الوار" – زاده شده است.[۱۹۲] بنابراین باید پذیرفت که هنر مردم، برخلاف مشهور، و در عصر رونسانس اروپا به پایان نیامد، بلکه همچنان ادامه یافت و هنوز هم زنده است و به‌موازات هنر خواص سیر می‌کند.[۱۹۳]

هنر عوام خصلت جمعی دارد، زاده‌ي اندیشه‌ي تنی واحد نیست، از حوادث مشترک زندگی مردم ناشی می‌شود، از نسلی به‌نسلی می‌رسد، پخته و پرداخته مي‌گردد و در جریان انتقال، موافق مقتضیات نسل‌ها- دگرگونی می‌پذیرد.[۱۹۴] در ایران پس از اسلام مردی به‌نام حمزه بن آذرک خارجی، طغیان می‌کند. خاطراتی که از طغیان او می‌ماند در جریان زمان، با آرزوهای مردم می‌آمیزد و عاقبت به‌صورت "حمزه نامه" در می‌آید. یونانیان باستان به‌قصد سوداگری و کوچ‌نشینی، در دریای سیاه و داردانل کشتی‌رانی می‌کنند و ناگزیر از جنگ می‌شوند، این خاطرات با خاطره‌ي طلاشویان آسیای صغیر باستان که با پوست یا قماشی پشمین، ذرات طلا را از جریان رودها می‌گرفتند، می‌آمیزد. دهان به‌دهان از نسلی به‌نسلی می‌رسد و در جریان انتقال، مبالغه‌آمیز می‌شود و به‌صورت افسانه‌ي مشهور ناویان آرگو(**Argonaut**) در می‌آید: دریانوردان بی‌باکی با کشتی آرگو به سیر دریاها می‌روند و پس از تحمل مخاطرات عظیم، بر قوچي جادوئی که پشمش از زر است، دست می‌یابند. افسانه‌های <u>اوستا و شاهنامه</u> فردوسی نیز در طی هزاران سال از دل حوادث تاریخی می‌زاید و در جریان تحولات تاریخ دگرگون می‌شود، چنان‌که کوشش‌های سلطان علاءالدین در راه آبادانی شهر قونیه پس از چند نسل به هیئتی افسانه‌ای در می‌آید و در <u>"هزار و یک شب"</u> راه مي‌یابد: علاءالدین چراغی دارد و چراغ دارای غول خادمی است که ناگزیر کمر به‌خدمت علاءالدین می‌بندد و از جمله با شتابی شگفت‌آور برای او قصرهای عظیم بر پا می‌کند.[۱۹۵]

هنر عوام آفریننده‌ي معینی ندارد، بلکه در اندرون جامعه‌ي وسیع پرورده و به‌وسیله‌ي جامعه‌ي وسیع آبیاری می‌شود. در این‌صورت هنر عوام را نباید با پاره‌ای آثار رایج مثلاً تصنیف‌های عمومی که از طبع اشخاص معینی می‌تراود و با وسائل مصنوعی تبلیغ و تلقین و زبان‌زد مردم می‌شود، اشتباه کرد. [۱۹۶] هنر عوام در آغوش جامعه به‌بار می‌آید و

---

[۱۹۰]- دو شیاد: به ادعای خود، برای پادشاهی لباسی می‌دوزند که به چشم نادرستان و نالایقان نمی‌آید، پادشاه و درباریان و دیگران، با آن‌که لباسی در میان نمی‌بینند، از بیم این‌که نادرست و نالایق شمرده شوند، یك‌دیگر را مي‌فریبند و در زیبائی لباس دادِ سخن می‌دهند، ولی سرانجام کودکی ساده‌دل( نمودار مردم عادی نسل‌های آینده) بانگ برمی‌دارد که لباسی در میان نیست و بر اثر سخن او، مردم جرأت بیان حقیقت می‌یابند.

[۱۹۱]- ابی‌جعفر محمد بن‌جریر طبری، <u>تاریخ‌الرسل والملوک</u>، ۱۳۵۸، ص ۳۸۹ و جاهای دیگر.

[۱۹۲]- هرپ، <u>سابق‌الذکر</u> ،۱۳۴-۱۳۱.

[193]- S. Finkelstein :<u>Art and society,</u> 1947, P. 35.

[194]- G. Thomson: <u>Studies in ancient Greek society,</u> 1949, PP. 454 – 462.

[195]- H. Rubissow: <u>Art of Asia</u>, 1945, P. 206

[۱۹۶]-هرپ، <u>سابق‌الذکر</u>، فصل ۱۰.

پیوند مستقیم نزدیکی با زندگی تولیدی جامعه دارد. و چون جوامع مختلف از حیث تولید، مراحل همانندی را می‌گذرانند، مي‌توان در فولک‌لور اقوام مختلف، مشابهات فراوان یافت.[۱۹۷]

انسان ابتدائی در همه‌جا خود را وابسته و پرورده‌ي طبیعت می‌بیند. پس ناچار طبیعت‌پرست می‌شود. طبیعت یا به‌لفظ دیگر، زمین، مادری است که به انسان خوراک و پوشاک و پناه‌گاه می‌دهد. این مام‌خدا در فولک‌لور اقوام مختلف تأثیر عظیم گذاشته است. افسانه‌های ایسیس(Isis) در مصر، ایشتار در بابل، کوبله (Kubele) در آسیای صغیر، ره‌یا(Rheia) در کرت، ده‌مه‌تر (**Demeter**) در یونان و عاقبت، مریم در دنیای مسیحی.[۱۹۸]

در دوره‌ي گردآوری خوراک که گوشت جان‌وران، غذای اصلی انسان است، هر قومی ناچار خود را وابسته‌ي حیوانات می‌یابد، با حرمت به‌آن‌ها می‌نگرد و آن‌ها را زاینده‌ي قدرتهای زندگی می‌شمارد. چنان‌که جورج تامسن(**George Thomson**) نشان داده است، توتم‌پرستی (**Totemism**) حیوانی (پرستش برخی از جان‌وران به‌عنوان اصل یا جد طایفه) و افسانه‌های مربوط به کرامات جان‌وران از این‌جا سرچشمه می‌گیرد.[۱۹۹]

موافق روایات ایرانی، کیخسرو را ماده‌سگی ، و اردشیر را بزی شیر می‌دهد، و هخامنش را عقابی می‌پرورد. به‌روایت شاهنامه‌ی فردوسی، زال، پدر رستم به‌هنگام زادن، موهای سپید بر تن دارد، پدرش، سام از این عیب چنان ناخشنود می‌شود که او را به‌دست هلاکت می‌سپارد، ولی سیمرغ بر کودک عطوفت می‌ورزد و او را می‌پرورد. بنابر فولک‌لور(**folklore**) چینی، هاوکی(Hauki) به هیئت بره به دنیا می‌آید، چون پدرش از این پیشامد ناخرسند است، او را در معبری رها می‌کند. گوسفندان و گاوان با مهربانی کودک را محافظت می‌کنند. سپس هیزم‌شکنان با او روبرو می‌شوند و او را روی یخ می‌گذارند. عاقبت پرنده‌ای وی را در پناه بال‌هاي خود می‌گیرد و از مرگ می‌رهاند. در افسانه‌های رومی، رومولوس(**Romulus**)، بانی و پادشاه روم، چون زاده می‌شود، در صدد غرقش بر می‌آیند. اما به‌طرزی معجزه‌آسا نجات می‌یابد و به‌وسیله‌ي ماده‌گرگی پرورده می‌شود و به مقام شاهی و خدائی می‌رسد.

در فولک‌لور اقوام متعدد، کرامات بزرگ به پرندگان نسبت داده‌اند. در چین قدیم معتقد بودند که سی‌ین‌هو( Sien Ho) یا درنا، صدها سال عمر می‌کند و قدرت‌های شگفت دارد. در اساطیر زردشتی،مثلاً در بهرام‌یشت از پرندگان توانا و سعادت‌بخش – سائنا (Saena ، سیمرغ) یا مه‌رگ سین (Mereg Sin) و وارنگانا (Varengana)- نام آمده است. در شاهنامه‌ي فردوسی و اشعار عطار و مولوی و سایر شاعران صوفی، سیمرغ مظهر قدرت است. هما در افسانه‌های ایرانی، درنا در افسانه‌هاي مصریان و تاتارهای کراسنویارسک و مردم آسام و مکزیک و ژاپون و چین، و ققنس(**phoenix**) در اساطیر مصر و یونان و روم، صاحب کرامت است.

در دوره‌ي کشاورزی، زمین و آب و گیاه و گردش فصول در زندگی بشر اهمیت پیدا می‌کند. پس توتم‌پرستی گیاهی وافسانه‌های مربوط به‌تبدیل انسان و گیاه به‌یك‌دیگر و مراسم جشن‌های بهاری به‌وجود می‌آیند.

انسان کرامات فراوانی به گیاهان نسبت می‌دهد، در اکثر کشورها درخت‌پرستی سابقه‌ي کهن دارد و هنوز هم در جاهای بسیاری مانند هند شمالی بعضی درختان را مقدس می‌دانند. به نظر ایرانیان قدیم، زردشت درخت سرو را از بهشت به زمین آورد. قبایل توهو (Tuhoe) و مائوری(**Maori**) و قره‌قرقیز و مردم ایران و بسیاری از کشورهای متمدن، برخی درختان را صاحب قدرت می‌شمارند، و زنان برای آن‌که بارور گردند، به آن‌ها متوسل می‌شوند. از آثار برادران گریم(Grimm) به‌خوبی بر می‌آید که در اروپای قدیم درخت‌پرستی رواج به‌سزا داشته و برخی بیشه‌ها در نظر ژرمن‌ها مقدس و تحصن‌گاه محسوب می‌شده است. در بهرام‌یشت و رشنویشت و مینوخرد از درختی به‌نام واروکاشا (Vauru – Kasha) که درمان همه‌ي دردهاست، نام رفته است.درخت فوسانگ(Fusang) که در "کانون طلوع آفتاب" می‌روید، نزد چینیان مقدس بوده است. در کتاب‌های دینی زردشتی، آمده است که عصاره‌ي گیاه هااوما(Haoma) حیات می‌بخشد. این گیاه برابر است با سوما(**Soma**) در اساطیر هندو، نوش(**Nektar**)در اساطیر یونانی و رومی، اعتقاد به‌کرامت گیاهان در داستان جنگ رستم و اسفندیار و افسانه‌ي سنتارو(Sentaro)، پهلوان ژاپونی هویداست. می‌دانیم که چون رستم در جنگ اسفندیار زخمی مهلک بر می‌دارد، به سفارش زال به سیمرغ روی می‌آورد. سیمرغ یک‌شبه وی را به‌سوی دریای چین می‌برد و درمان می‌کند و دستور می‌دهد که شاخه‌ي معینی از درخت گز ببرد و از آن تیری بسازد و به‌سوی چشم اسفندیار رها کند. به‌این‌ترتیب سیمرغ، هم زخم‌های رستم را درمان می‌کند، و هم او را بر

---

[۱۹۷]- ا. ح. آریان‌پور:" همانندی‌هاي فولک‌لور اقوام مختلف"، در مجله‌ي سپیده‌ي فردا، شماره‌های ۱۰- ۹و ۱۲- ۱۱ سال پنجم و شماره‌هاي ۴-۳ـــــسال ششم.

[۱۹۸]- ویل دورانت، تاریخ تمدن، یونان باستان، بخش اول، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور و ع. احمدی، ۱۳۴۰، ص ۲۷-۲۶ و ۵۹.

[۱۹۹]- تامسن: سابق‌الذکر، ص ۴۰- ۳۶.

دشمنش چیره می‌سازد. در فولک‌لور ژاپون، پهلوانی به‌نام سنتارو در آستانه‌ي مرگ است. پارسائی به یاری او می‌شتابد و به‌وسیله‌ي درنائی او را از پهنه‌ي اقیانوس گذر می‌دهد، و به درختان جان‌بخش می‌رساند. در فولک‌لور چین سخن از درختانی می‌رود که هزاران پا ارتفاع دارند و درناها مظهر یا روح آن‌ها هستند. این درختان به انسان تن‌درستي و نیرومندی و طول عمر و حتی ابدیت می‌بخشند، چنان‌که مردی که از گرسنگی و کوفتگی به آستانه‌ي مرگ رسیده است، با خوردن گیاهی حیات‌بخش، زنده می‌شود و بار دیگر از نعمت جوانی برخوردار می‌گردد. هم‌چنین در چین، درباره‌ي درخت فلوس، معتقدات عجیبی وجود دارد و درخت کاج و صنوبر مقدس به‌شمار می‌رود.

توتم‌پرستی گیاهی به موضوع تبدیل انسان و گیاه به يك‌دیگر می‌کشد. بنابر فولك‌لور ایران قدیم، میشی و میشانی(آدم و حوا) از بوته‌ي ریواس پدید می‌آیند و موافق افسانه‌های فنیقی، آدونیس(**Adonis**) که جوانی خوب‌رو و محبوب آفرودیته(**Aphrodite**) الهه‌ي عشق و شهوت است، در شکار گراز به قتل می‌رسد و از خونش گل شقایق نعمان می‌روید. دلداده‌اش می‌دود تا خود را به بالین او برساند. از سر آشفتگی پا بر گل‌های سوری می‌نهد. خار در پایش می‌خلد، خونش با گل سوری می‌آمیزد و آن‌را که تا آن زمان سفیدفام بود، سرخ می‌گرداند. نام شقایق نعمان از نام آدونیس گرفته شده، و گویا کلمه‌ي "نعمان" اساساً به‌معنای "خون " بوده است.[۲۰۰] در فولك‌لور مردم فروگی‌یا (Fhrugia) به چوپانی به‌نام آتیس (Attis) بر می‌خوریم که مورد مهر کوبه‌له (Kubele)، الهه‌ي زمین قرار می‌گیرد و چون راه بی‌وفائی می‌پوید، به‌دست کوبه‌له دیوانه می‌شود و به‌صورت درخت کاج در می‌آید. در اساطیر یونانی، نارکیسوس(**Narkissos**) رب‌النوع رودها و جوانی جمیل است. محروم بلکه مصون از عاطفه‌ي عشق، و چون به‌عشق اخو(Echo)، حوری کوهستانی پاسخی نمی‌دهد و باعث مرگ او می‌شود، خدایان به خون‌خواهی اخو بر می‌خیزند و خواهر یا همزاد نارکیسوس را به هلاکت می‌رسانند. نارکیسوس در فراق خواهر یا همزاد، در چشمه‌ای مي‌نگرد تا از تماشای روی خود، وی را به یاد آورد. از دیدن سیمای خویش، چنان به‌خود شیفته می‌گردد که به‌زودی از خور و خواب می‌افتد و راه ضعف و زوال می‌پوید و به گل نرگس مبدل می‌شود. در ایران افسانه‌های متعددی هست که مضمون آن‌ها به‌طور خلاصه این است:

جوان نازنینی به هلاکت مي رسد و خونش به زمین می‌چکد و از جایش گل می‌روید، این مفهوم در <u>شاهنامه</u> فردوسی نیز راه یافته است، فردوسی یادآور شده است که چون سیاوش را به‌دستور افراسیاب تورانی سر بریدند، از خون او گل "خون سیاوش" روئید:

یکی تشت بنهاد زرین گروی،
بپیچید چون گوسفندانش روی.
جدا کرد از سرو سیمین سرش،
همی رفت در تشت، خون از برش.
کجا آن‌که فرموده بُد تشت خون:
گروی زره برد و کردش نگون؛
گیاهی بر آمد همان‌گه ز خون
بدانجا که آن تشت شد سرنگون.
گیا را دهم من کنونت نشان
که خوانی همی خون اسیاوشان[۲۰۱] .

در فولک‌لور چین افسانه‌ای هست که از هر جهت به سرگذشت سیاوش مي‌ماند: فغفوری است زن‌دوست به نام چو وانگ(Chou Wang ، برابر کاوس شاهنامه)، زن او ،سوتاکی(Sutaki، نظیر سودابه) بر او چیرگی دارد. سوتاکی سبب طرد شاهزاده یین‌کیائو(Yin Kiao، معادل سیاوش) از دربار می‌شود. یین‌کیائو به دشمنان پدر رو می‌نماید و به دست آنان کشته می‌شود. پیکرش را در کشت‌زاري دفن می‌کنند، به‌سانی که تنها سرش از خاک بیرون می‌ماند. دهقانی سر را با خیش از تن جدا می‌سازد. خون یین‌کیائو در کشت‌زار روان می‌گردد و گیاهان را بارور می‌کند. این مفهوم تبدیل انسان به گل و گیاه- در فولک‌لور بسیاری از اقوام کهن‌سال دیگر هم باقی مانده است.

---

[۲۰۰]- ابراهیم پورداود، <u>فرهنگ ایران باستان</u>، جلد اول، ۱۳۳۶،ص ۱۳۷-۱۳۵؛ <u>هرمزدنامه</u>، ۱۳۳۱،ص۱۲۶.
[۲۰۱]- فردوسی، <u>شاهنامه</u>، جلد سوم ۱۳۱۳، ص۶۶۴.

آمدن بهار که در نظر انسان کشاورز مهم‌ترین تحول سال است، موجد مراسم و افسانه‌های فراوان شده است.[۲۰۲] اقوام کشاورز باستان هر ساله فرا رسیدن بهار را جشن می‌گرفتند و احیای مجدد طبیعت را در قالب افسانه و و مراسم نمایش‌مانندی بیان می‌کردند. فنیقیان باستان در بهاران که باران، خاک سرخ کوه ها را می‌شست و با خود به‌دره‌ها می‌آورد، چنین می‌پنداشتند که بار دیگر گراز در کوه‌های لبنان آدونیس را به هلاکت رسانیده است. پس به سوگواری می‌پرداختند، ولی در همان حال، احیاء و بازگشت مجدد او را انتظار می‌بردند. بنابر افسانه‌های بابلی قدیم، ایشتار الهه‌ي طبیعت دل‌دار خود، تمموز (**Tammuz**) را که بوسیله‌ي گراز هلاک شده است، به جهان زندگانی باز می‌گرداند. در اساطیر مصری، ایسیس ، رب‌النوع باروری طبیعت، شوهرش، اوسیریس (**Osiris**) را که کشته و پاره پاره شده است، به نیروی جادو، زنده می‌کند و از او آبستن می‌گردد، در جوامع دیگر از جمله هند نیز افسانه‌های مشابهی وجود دارد. در اساطیر یونانی، اسطوره‌ي ده‌مه‌تر(**Demeter**) در همین باره است: ده‌مه‌تر -الهه‌ي کشاورزی، دختری به‌نام پرسه‌فونه(**Persephone**) دارد. زه‌یوس خدای خدایان وصال پرسه‌فونه را به های‌دس(Haides)، خدای زیرزمین وعده مي‌دهد. پس يك روز که پرسه‌فونه در سیسیل گل مي‌چیند، زمین ناگهان دهان می‌گشاید، های‌دس پدید می‌آید و او را می‌رباید و به اعماق زمین فرو می‌برد. ده‌مه‌تر بیهوده دختر را می‌جوید، و سرانجام از خورشید ماوقع را می‌شنود، سخت به خشم می‌افتد و خدایان را ترک می‌گوید. به زمین می‌آید و نباتات را از باروری باز می‌دارد. ناچار زه‌یوس، پرسه‌فونه را از های‌دس باز می‌خواهد. در نتیجه، پرسه‌فونه باز می‌گردد و با ده‌مه‌تر نزد خدایان مراجعت می‌کند. آن‌گاه ده‌مه‌تر رضایت می‌دهد تا نباتات بار آورند. اما چون های‌دس در زیر زمین به پرسه‌فونه انار خورانیده است، از آن پس پرسه‌فونه نمی‌تواند همواره روی زمین نزد مادرش بماند و ناگزیر است ثلث سال را با های‌دس در دل خاک بگذارند.

در این افسانه‌ها اولاً بستگی زندگی انسان عصر کشاورزی و عالم نباتی به يك‌دیگر منعکس شده است: میشی و میشانی از بوته‌ي ریواس زاده می‌شوند ، از خون سیاوش، گل خون‌سیاوشان و از جراحات آدونیس، گل شقایق نعمان می‌روید، خون یین‌کیائو گیاهان را بارور می‌کند، آتیس به‌صورت درخت کاج در می‌آید، نارکیسوس گل نرگس می‌گردد. ثانیاً پایان یافتن زمستان و فرار رسیدن بهار و باروری مجدد طبیعت سرمازده به‌زبان افسانه بیان شده است: آدونیس مقتول بار دیگر زنده می‌شود (طبیعت طراوت از سر می‌گیرد)؛ خدای زمین آتیس را به خشم سرو می‌گرداند(خاک تخم را به‌صورت گیاه در می‌آورد) و اوسیریس و تمموز جان دوباره می‌یابند (بار دیگر بهار فرا می‌رسد)؛ های‌دس، خدای زیر زمین (خاک) پرسه‌فونه، دختر الهه‌ي کشاورزی (دانه) را به زیر زمین می‌برد (دانه کشت می‌شود)؛ الهه‌ي کشاورزی خشم می‌کند و گیاهان را از باروری می‌اندازد (زمستان فرا می‌رسد)؛ به‌یاری خورشید دختر خود را باز مي‌یابد،(دانه به نیروی آفتاب جوانه می‌زند)؛ اما چون پرسه‌فونه در دل خاک انار خورده( دانه تغذیه کرده) است، دگرگونی می‌پذیرد(گیاه می‌گردد). و ناچار است ثلث سال (موسم سرما) را در خاک بگذراند (به‌صورت ریشه در خاک بماند).

آب برای انسان -خاصه انسان کشاورز- اهمیت حیاتی دارد. پس پرستش آن امری الزامی است، افسانه‌هائی در همه‌ي جوامع قدیم درباره‌ي آب و قدسیت و اعجازهای آن ملاحظه می‌شود. در اساطیر بابلی ذکر شده است که چون تموز، دل‌دار ایشتار درگذشت و به‌خاک سپرده شد، ایشتار دلداده که دوری او را تحمل نمی‌توانست، ناچار همراه او به زیر خاک رفت. اما چون ایشتار الهه‌ي زایندگی طبیعت بود، هنگامی که زمین را ترک گفت، همه‌ي جان‌داران از زایش باز ماندند. پس خدایان به‌چاره‌جوئی پرداختند، و مقرر شد که تموز را آب حیات نوشانند و از خاک بازش آورند تا ایشتار نیز باز آید و طبیعت زندگی از سر گیرد. این "آب حیات" در اساطیر و آئین‌های اقوام دیگر هم راه دارد."آب مقدس" مسیحیان و "آب حیات" در چاه ظلمات اسکندرنامه‌ها و رودهای مقدس هند و دریاچه‌های مقدس چین یادآور آنند. در کتاب‌های دینی قدیم به پیوستگی آب و حیات کراراً اشاره شده است. بنابر روایات داراب هرمزدیار آورده‌اند که همسر زردشت پس از آمیزش با شوی، به چشمه‌ي آبی در قهستان رفت و شست‌وشو کرد و تخمهای زردشت را به چشمه سپرد تا چشمه در سر هزاره‌های آینده، هنگامی که دوشیزگان در آن چشمه شست‌وشو می‌کنند، تخم‌ها را بدیشان سپارد و آنان را از زردشت باردار سازد و فرزندان سه‌گانه‌ي زردشت را برای راه‌نمائي مردم به جهان آورد. انجیل یوحنا (باب سوم و چهارم) از آن "آب" که انسان را داخل ملکوت می‌کند و حیات جاودانی می‌بخشد، سخن می‌گوید. در جوامع قدیم، آب جنبه‌ي الوهیت داشته است، و رب‌النوع‌ها یا ربةالنوع‌های آب مورد پرستش بوده‌اند. در ایران باستان برای

---

[202]-L. Adam: Primitive art, 1954, P. 68;
E.O. James: Prehistory religion, 1957, PP. 181-203

آناهیتا، الهه‌ي آب قربانی می‌کردند، و هنوز در هندوچین (کامبوج) دو کس به نام "شاه آب" و "شاه آتش" مورد تقدیس و تکریم مردمند، و این مقام در خانواده‌ي آنان مورثی است. پر دوره(Pére Doré) می‌رساند که پیل سفید شگفت‌آور شاهنامه‌ي فردوسی که منکوب رستم می‌شود، همانا روح آب است.[۲۰۳] انسان ابتدائی برای تسلط بر طبیعت و تسهیل زندگی، همان‌طور که اسب را رام و چرخ را اختراع می‌کند، امید تحصیل سرعت عمل و جنبندگی بیش‌تری را در سر می‌پرورد: افسانه‌های پرواز انسان از این آرزو نشأت می‌گیرند. چنین است افسانه پرواز کیکاوس و سوار شدن کیخسرو بر باد در اساطیر ایرانی، پرواز نمرود و قالیچه‌ي سلیمان در اساطیر سامی، بال‌های دای‌دالوس(**Daedalus**) و پسرش، ایکاروس(**Icarus**) و ارابه‌ي فایتون(**Phaeton**) در اساطیر یونانی و مسافرت چانگو(Chango) به ماه در افسانه‌های چینی.

بیش‌تر اقوام قدیم خاطراتی از وقوع توفان‌های بزرگ و نابودی کثیری و نجات قلیلی از مردم داشته‌اند. از این‌جا داستان‌های مبالغه‌آمیز توفان پدید می‌آید . داستان توفان نوح که در سفر تکوین تورات آمده است، در میان اقوام قدیم نمونه ها دارد: مردم سومر و بابل و ارمنستان و ایران و هند و برمه و چین و مالایا و سوماترا و استرالیا و فیلیپین و هاوائی و زولاند نو و گینه و مه‌لانه‌زی و پولی‌نه‌زی و آمریکا و آیسلند و لیت‌وانی و ترانسیل‌وانی و ویلز و جز این‌ها، افسانه‌هائی درباره‌ي توفانی جهانگیر که از جهات بسیار به روایات عبرانیان می‌ماند، دارند.[۲۰۴]

بر همین سیاق، ترس از تحول بزرگی که مرگ خوانده می‌شود، انسان را به جعل افسانه‌هائی درباره‌ي اکسیر زندگی و خلود و رویین‌تنی بر انگیخته است- افسانه‌ي اسفندیار، آخی‌له‌یوس(**Achilleus**)، شمشون، خضر، ذوالقرنین ...

حوادث اجتماعی نیز مانند تحولات طبیعی، زاینده‌ي آیین‌ها و افسانه‌های همانندی شده‌اند. معمولاً هر قومی برای عالم، سازمانی شبیه به دستگاه اجتماعی خود قایل می‌شود. رب‌النوع‌ها و ربة‌النوع‌های قدیم روگرفتِ صادق امیران و رؤسای قبایل‌اند.

در طایفه‌ي ابتدائی- کلان (Klan) – همکاري همه‌ي افراد برای امرار معاش طایفه، ضرورت حیاتی دارد. پس مناقشات داخلی و ستیزه‌ي پدر و فرزند به کلان زیان می‌رساند و ناپسند شمرده می‌شود. مفتاح افسانه‌های مربوط به شومی کشتن فرزند از این‌جاست. در اساطیر یونانی، آگاممنون (**Agamemnon**) پهلوان هنگامی که بر ضد کشور ترویا (Troia) لشگر می‌کشد، آهوئی را در بیشه‌ي الهه‌ي آرته‌میس (**Artemis**) مي‌کشد، آرته‌میس به خشم می‌افتد، پس بادها را از وزش و کشتی‌های یونانی را از هجوم باز می‌دارد. آگاممنون برای خرسند ساختن آرته‌میس، در صدد قربانی کردن دختر خود، ایفی‌گه‌نه‌یا(**Iphigenia**) بر می‌آید. اما آرته‌میس در لحظه‌ي ذبح ایفی‌گه‌نه‌یا، آهوئی به‌جای مي‌نهد و او را از خاصان خود می‌کند. در این افسانه و همانندهای آن قربانی کردن فرزند مورد مخالفت خدایان است. چون در جامعه‌ي اسرائیل، ابراهیم پسر خود اسحق یا اسماعیل را به قربان‌گاه می‌برد. یا در جامعه‌ي یونانی، آگاممنون به فکر قربانی کردن دختر خود می‌افتد، خدا- یهوه (در سرگذشت ابراهیم) و آرته‌میس(در قصه‌ي آگاممنون) – مانع می‌شود. مطابق روایت کتاب انبیاء اسرائیل، چون یفتاح به نذر خود عمل می‌کند، و دخترش را می‌کشد. به ندامت و شرمساري می‌افتد. بر همین شیوه، در افسانه‌ي یونانی آتریوس(**Atreus**) و تواس‌تس(**Thyestes**) و همچنین در روایت ایرانی قتل پسر هارپاک به‌حرمت و زنندگی خوردن گوشت فرزند اشاره شده است:

آتره‌یوس با برادرش تواس‌تس عداوت دارد. پس پسران او را می‌کشد و گوشت آنان را در ضیافتی بدو می‌خوراند و نیز آژیدهاک، پادشاه ماد چون خبر می‌شود که وزیرش، هارپاک از کشتن کوروش خودداری کرده است، پسر هارپاک را می‌کشد و گوشت او را به پدر می‌خوراند.

در هر جامعه‌ای خاطرات جنگ‌ها و پهلوانی‌ها نسل‌به‌نسل می‌گردد و به‌صورت‌هائی حماسی و غلوآمیز در می‌آید. از این‌رو داستان ایرانی رستم و سهراب همانندهائی چون داستان چینی لیچینگ (Liching) و نوچا(Nocha) و داستان آلمانی هیلده‌براند (**Hildebrand**) و هادو براند (Hado **brand**) و داستان روسی یروسلاو لازاریه‌ویچ( Roslav Lazaryevitch) و داستان ایرلندی کوکولین(Cuculin) دارد.[۲۰۵]

---

[203]-J. C. Coyajes: cults and legends of ancient Iran and China; 1936, P.20.

[204]-J. G. Frazer: folklore in the Old Testament, vol. I, 1920, PP. 104 – 361; W. L. Wardle: Israel and Babylon, 1925, PP. 203- 235.

[۲۰۵]- دکتر ذبیح‌الله صفا: حماسه سرایی در ایران، ۱۳۳۳ ، ص ۲۶-۲۵

خاطرات نهضت‌های اجتماعی در میان هاله‌هائی از خیال قرار می‌گیرد و در قالب سرگذشت رهبران واقعی یا فرضی جامعه بیان می‌شود. پیشاهنگان جامعه به‌طرزی غیرعادی و به‌وسیله‌ي عواملی مرموز زاده می‌شوند. مادر زردشت ایرانی از نوشابه‌ي هاواما و مادر مسیح عبرانی از روح‌القدس، و مادر هوروس(Horus) مصری از جادو آبستن می‌گردد. در داستان هوروس، اوسیرپس خدای دلتای نیل به‌دست برادرش ست(Seth) (که برابر اهریمن ایرانی و شیطان اسلامی است) کشته و تکه تکه می‌شود. ایزیس خواهر و همسر اوسیریس، تکه‌های بدن او را گرد می‌آورد و به‌نیروی سحر به‌هم پیوند می‌دهد و از آن آبستن می‌گردد. پس هوروس که معادل مسیح است، به دنیا می‌آید و به خونخواهی پدر بر می‌خیزد، رهبرانی چون هه‌راک‌لس و بودا و کنفوسیوس و لائوتزه و مانی و همچنین زال و هاوکی و رومولوس به‌طریقی شگرف و غیرعادی به‌دنیا می‌آیند و نامدارانی مانند فریدون در ایران، مردوک(Marduk) در بابل و چنگ‌لوئن(Chengluen) در چین به‌وسیله‌ي قدرت‌های خارق‌العاده، بر مشکلات فایق می‌شوند.

در دوره‌هائی که جامعه دچار بحران شدید می‌شود. مردم با حسرت از گذشته‌های ظاهراً دل‌پذیر یاد و آرزو می‌کنند که بار دیگر منجیان کهن، دیده از خواب مرگ بگشایند و جامعه را سامان بخشند: تصور رجعت مسیح، پانزده قرن پیش از عصر مسیحی در مصر وجود داشته است. همین مفهوم به‌صورت اعتقاد به ادوار کیهانی هزارساله و ظهور منجی در سر هر هزاره در بابل و ایران باستان رایج بوده است. در یادگار جاماسب آمده است که هزارسال پس از زردشت، هوشیدر فرا می‌آید و داد می‌گسترد. پس از هزاره‌ي هوشیدر، هوشیدرماه پیدا می‌شود، گرشاسب را که قرن‌ها در خواب بوده است، بیدار می‌کند و به یاری او، اژی‌دهاک را به هلاکت می‌رساند. سرانجام هزاره‌ي سوشیانس در می‌رسد. این اعتقاد- اعتقاد به ظهور حتمی رهبر یا قطب در آغاز هر هزاره – در فرهنگ ایران تأثیر به‌سزا بخشیده و مورد تأکید فرقه‌های مختلف صوفی: خاصه نقطویان قرار گرفته، و از این‌گذشته، برخی از پادشاهان را بر آن داشته است که در تقویم دست برند و خود را منجی صدر هزاره بشمارند.[206] همچنین داستان خفته‌اي که پس از مدت‌ها بر مي‌خیزد و تلاش حیات را از سر مي‌گیرد، در بین اقوام گوناگون یافت مي‌شود و از امیدي که انسان به آینده‌ي خود دارد، حکایت می‌کند، داستان سامی دقیانوس یا اصحاب کهف و افسانه‌ي ژاپونی اورشیما تارو(Urashima Taro) و افسانه‌ي ایرانی گرشاسب و افسانه‌ي یونانی هفت خفته‌ي افه‌سوس(**Ephesus**) و قصه‌ي انگلیسی ریپ وان وین‌کل( Rip Van Wonkle) سرگذشت شگفت انسانی است که به خواب می‌رود و سال‌ها بعد چشم می‌گشاید و روزگار را دیگرگون می‌یابد.

از آن‌چه گذشت، چنین بر می‌آید که پس از دوره‌ي تجانس ابتدائی جامعه، عصر سبک واقع‌گرای همگانی پایان می‌پذیرد و فقط وجهی از آن در هنر ساده‌ي طبقه‌ي عوام که جبراً با واقعیت قطع رابطه نمی‌کند، روی می‌نماید، از این‌رو هنر عوام اساساً واقع‌گرای است.

## سبک هنر خواص: واقع‌گریزی

در سپیده‌دم تمدن، بر اثر تقسیم کار و ایجاد طبقات اجتاعی، بخشی از مردم به‌وسیله‌ي ضبط اموال و مخصوصاً ابزارهای کار جامعه، صاحب اقتدارهائی خصوصی می‌شوند و از آن‌پس، دیگران را موافق مصالح خویش، به‌کار می‌گیرند، و خود جز بهره‌کشی و نظارت کلی، کاری نمی‌کنند، چندان‌که اگر عوامل جدیدی در کار نیاید، این مردم الزاماً با دنیای شورانگیز عمل تولیدی بیگانه می‌شوند و از راه و رسم واقعیت انحراف می‌جویند.

از این‌رو، هرگاه به‌اقتضای بررسی ایستای (استاتیک) کنونی، موقتاً پویائی (دینامیسم) جامعه را نادیده گیریم و از تحولات و تداخلات طبقات اجتماعی چشم بپوشیم- می‌توانیم بپذیریم که جهان‌بینی طبقه‌ي ممتاز جامعه یکسره از جهان‌بینی عملی و مثبت مردم مولّد و خلاق عادی متفاوت است و ذوق هنری خواص، برخلاف ذوق واقع‌گرای(**realist**) عوام، به واقع‌گریزی (Anti – **realism**) گرایش دارد.

چنان‌که وبلن(Veblen)، جامعه‌شناس ژرف‌بین آمریکائی دریافته است،[207] طبقه‌ي ممتاز جامعه‌ها در بیش‌تر دوره‌های تاریخ کوشیده‌اند تا به شیوه‌های گوناگون، امتیازات خود را به رخ مردم کشند، و با این خودنمائی، آنان را

---

206- H. Becker & H. E. Bernes: Social thought, vol. I, 1952,PP. 106-108:
{ ذ. بهروز :تقویم و تاریخ تمدن، ۱۳۱۳، بخش چهارم و جاهای دیگر.}

207- Th. Veblen: The theory of leisure class, 1899, III.

مرعوب و منکوب سازند و پای‌گاه رفیع خود را تحکیم کنند. کوشیده‌اند تا حیات خود را در برابر زندگی ساده‌ي عوام، چنان سترک و درخشان جلوه دهند که مردم عادی آنان را موجوداتی غیر از خود، به‌شمار آورند و اختلافات میان خود و آنان‌را، اختلافاتی "طبیعی" و "ابدی" و پرهیزناپذیر بدانند.

نمایش امتیازات اجتماعی طبقه‌ي کامروا معمولاً به‌دو شیوه روی می‌دهد: یکی با نمایش بی‌نیازی آن طبقه از عمل تولیدی، دیگر با نمایش تمول و تجمل آن طبقه.[۲۰۸] این دو شیوه از همه‌ي جلوه‌های زندگی طبقه‌ي کامروا به وضوح بر می‌آید- از خوردن و نوشیدن و پوشیدن تا گفتن و نوشتن و هنرآفریدن، به‌قول شوکینگ(Schucking)، خواص خواهان آنند که در همه‌چیز- پوشش، رفتار، زبان، ذوق ...- ممتاز باشند،[۲۰۹] و در نتیجه، چنان رفتار می‌کنند که از مردم عادي متفاوت و مشخص شوند، و بدین‌وسیله برسانند که آنان برخلاف قاطبه‌ي مردم، اولاً حاجتی به‌عمل تولیدی ندارند و تنها به کارهای نظری و تفننی می‌پردازند و ثانیاً خداوند زور و زرند و در ناز و نعمت عمر می‌گذرانند.

اکثر اخلاق‌نامه‌ها و آداب‌نامه‌هائی که برای خواص نوشته شده‌اند، بر مدار این دو نکته می‌گردند. مثلاً کتاب <u>قابوسنامه</u>، نوشته‌ي عنصرالمعالی کیکاوس بن‌قابوس زیار و <u>کتاب الموشی</u> تألیف ابی‌الطیب محمد بن‌اسحق‌الوشاء و <u>کتاب درباری</u> II Cortegiano اثر بالداساره کاستی‌لی‌یونه(Baldassare **Castiglione**) با آن‌که متعلق به‌عصر یا جامعه واحدی نیستند، پیام واحدی دارند. ابلاغ می‌کنند که اعضای طبقه‌ي فائق جامعه باید برای زندگی تفنن‌آمیز و پرتجملی آماده شوند. امیر عنصرالمعالی در ایران سده‌ي پنجم هجری به‌سر می‌برد، ابی‌الطیب در عصر خلفای عباسی زیست می‌کند، و کنت کاستی‌لی‌یونه در ایتالیای قرن شانزدهم مسیحی به عیش و عشرت مشغول است. با این‌وصف، به‌طوری‌که پس از این اشاره خواهد شد، اخلاق و آدابی که اولی برای فرزندش –امیرزاده‌ي گیلان‌شاه و دومی برای مجلس‌آرایان بغداد، و سومی برای اشراف ایتالیا پیش می‌نهد، اخلاق و آدابی هستند که به کار طبقه‌ای تفنن‌طلب و تجمل‌پرست می‌آیند.

خواص جامعه، به‌مقتضای زندگی پرفراغت خود، اوقات را، دور از عمل تولیدی، به فعالیت‌های تفننی و نظری می‌گذرانند. از این‌رو کار تولیدی و نیز مردمی را که به کار تولیدی سرگرمند و به قدرت خلاق آن مي‌بالند، پست می‌شمارند. نمونه‌ي روشن اینان، بزرگان یونانند. یونانیان که تا عهد هومه‌روس(**Homerus**) و سولون(**Solon**) کارهای تولیدی را گرامی می‌داشتند، از سده‌ي پنجم پیش از عیسی به این‌سو، دست‌خوش تفکیک و تعارض طبقه‌ای شدند. پس، فرادستان تن‌آساي با تحقیر به کارهای تولیدی و حرفه‌های عملی نگریستند. لحن سخن هه‌رودتوس(**Herodotus**)، تاریخ‌گزار سده‌ي پنجم پ.م. چنان است که گوئی آغاز تنزل مقام اجتماعی کار از عصر او دور نیست. اما پس از او، تحقیر کار تولیدی، سنتی سال‌دار می‌شود. افلاطون همه‌ي کارهای یدی را عامیانه یا مبتذل (**Banauson**) می‌خواند.[۲۱۰] و در کتاب <u>جمهوری</u> (<u>Politeia</u>) می‌آموزد که مزدستانی در خور سروران جامعه نیست و باید کارهای مزدرسان را به‌مردم فرومایه و ناتوان‌اندیشه سپرد.[۲۱۱] در همین کتاب و نیز در رساله‌ي <u>نوامیس</u> (Nomoi) <u>و</u> <u>گورگیاس</u> ( Gorgias) و <u>آلکی‌بی‌یادس</u> (Alcibiades) اعضای طبقه‌ي بالا را برتر از آن می‌داند که تن به کارهای یدی دهند.[۲۱۲] ارسطو هم، به‌سبب پای‌گاه اجتماعی خود، همین نغمه را سر می‌دهد. در کتاب <u>سیاست</u> ( Politika) و کتاب <u>بلاغت</u> (Rhetorika) می‌نویسد که خداوندان امتیازات اجتماعی، نباید صنعت‌گری یا داد و ستد کنند، و جامعه‌ای که دارای پیشه‌وران فراوان و جنگ‌جویان اندک باشد، کمال نمی‌یابد.[۲۱۳] به‌این ترتیب بزرگان یونان بر آن بودند که هنر هرچه عملی‌تر باشد، ارزش کمتری دارد، و نقاشان و حجاران دست‌ورز که به مواد خشنی چون سنگ و گل شکل می‌دهند، به‌پایه‌ي شاعران اندیشه‌ورز نمی‌رسند. وضع جوامع دیگر نیز همین است. از آن‌جمله، مصر باستان، کار یدی را تحقیر می‌کند، و از این‌رو پیکرنگار و تندیس‌ساز را هم‌پایه‌ي ادیب محسوب نمی‌دارد.[۲۱۴]

برکناری و بی‌نیازی خواص از کارهای تولیدی ایجاب مي‌کند که آنان قسمت بزرگی از اوقات خود را به فعالیت تفننی و تشریفاتی اختصاص دهند. تعارفات طولانی و آداب وقت‌گیر، دید و بازدید و غذا خوردن و لباس پوشیدن و

---

[۲۰۸]- <u>همان</u>، ص ۱۷۰- ۱۶۹.

[209]- L.L. Schucking: <u>The sociology of literary taste</u>,1945, P.11.

[210]- A. Hauser: <u>The social history of art</u>, transl. S. Godman, vol. I, 1951, PP. 125-120

[211]-Platon: <u>Politeia</u> :II, 371e

[212]- Platon: <u>polity</u>, VII, 552b & IX, 590c; Platon: Nomoi, V, 741e; Platon: Gorgias, 517a- 518a; Platon: Alcibiades, I, 13Ib.

[213]- Aristotle: Politika, IV, 1326a & I328b; Aristotle: Rhetorika, I, 9&27.

[۲۱۴]- هاورز: <u>سابق‌الذکر</u>، ص ۱۲٤.

فعالیت‌های بیهوده‌ای از قبیل خیال‌پروری و خرده‌گیری و ژاژخائی و هزل‌گوئی، در عین حال که خواص را از بي‌كاري می‌رهانند، امتیازات بزرگ آنان را نیز که بي‌كاري و بیگانگی با کار تولیدی باشند، به جامعه اعلام می‌دارند. مثلاً خواص با خوش‌پوشی و تن‌آرائی به مردم ابلاغ می‌کنند که ایشان برخلاف عوام‌الناس، نیازمند و گرفتار کارهای خشن و لطافت‌زدای یدی نیستند. پیراهن چسبان یقه‌بسته، دستکش سفید، کفش و لباس تنگ و ظریف و کلاه بلند و سنگین (مانند کلاه "سیلندر" اشراف اروپا و کلاه "قلنسوه" قاضیان و "دنیه" بزرگان پیشین ایران) همه، حکایت از آن می‌کند که صاحبان این پوشش‌ها از کارهای تولیدی بی‌نیاز و برکنارند.[۲۱۵]

در بسیاری از دوره‌های تاریخ، خواص جامعه‌ها، هنرآفرینی را امری تفننی تلقی می‌کنند، و در ایام فراغت خود که بی‌گمان معدود نیستند، برای رهائی از یک‌نواختی و کم‌شوری زندگی اشرافی، بدان اشتغال می‌ورزند، این هنر تفننی همچنان‌که وسیله‌ای برای وقت‌گذرانی و سرگرمی و تخدیر خواص است، مبلّغ امتیازات اجتماعی آنان نیز هست. در ژاپون باستان، شعر یکی از عناصر زندگی تشریفاتی و تفننی بود. بسیاری از مردم مرفه در حین آمد و رفت و دید و بازدید، شعر می‌ساختند، و با اشعار موشح با يك‌ديگر گفت‌وگو می‌کردند. در دربار خاقان‌ها "شعر بازی" رواج تام داشت. خاقان‌ها برای سرگرم کردن خود و ندیمان و مهمانان، کلماتی به‌آنان عرضه می‌کردند و خواستار می‌شدند که هر یک از ایشان با آن کلمات شعری بسازد. در برخی از این مجالس خاقانی، شعربازان فراوانی که گاهی تعدادشان به‌یک هزار و پانصد می‌رسید حضور مي‌يافتند و در مقابل داوران شعرشناس آغاز طبع‌آزمائی می‌کردند. این‌گونه سرگرمی‌ها به‌قدری برای بزرگان چین اهمیت داشت که در سال ۹۵۱ مسیحی سازمانی به‌نام"اداره‌ي شعر" به‌وجود آمد.[۲۱٦] در عالم اسلامی شعربازی و تفننات اشرافی دیگر دامنه‌ای وسیع یافت. در دستگاه خلفای عباسی، شاعری و خنیاگری با هرزگی و باده‌گساری و قماربازی و تن‌آرائی و سگ‌پروری و کبوترپرانی و خروس‌بازی و صدها تفنن بیهوده‌ي دیگر، آمیخت.

شعر و موسیقی خادم تفننات و شهوات خداوندان زور و زر گردیدند و به تصنع و رکاکت گرائیدند. بسیاری از شاعران چون ابونواس سگ‌باز و بشار هوس‌ران، به‌صورت دلقکان درآمدند و شعربازی به‌قدري هوس‌ناکانه و مبتذل و بی‌معنی شد که با هر چیز زشت و زیبا و هر کار ناپسندید و پسندیده‌ای ملازمت یافت . به‌شرحی که در <u>کتاب الموشی</u> آمده است[۲۱۷] در این دوره، در کاخ‌ها و خانه‌های بزرگان نه‌تنها بر چهره و سایر اعضای بدن و پیراهن و سربند و دستمال و کفش و جوراب و انگشتر کنیزکان، بلکه بر همه‌چیز- از در و پنجره و دیوار و طاق و پرده و تشک و پشتی و سکه و قلم و ابزارهای موسیقی تا ظرف و شیشه و میوه‌ها، شعرهای هوس‌انگیزی می‌نگاشتند. بدیهی است که این‌گونه اشعار پرتصنع و تکلف، به‌کام مردم رنج‌بر عادی که سرگرم کار تولیدی بودند و مجال تفنن و هرزگی نداشتند، خوش نمی‌آمد. در ایران نیز شعر تفننی و تصنعی در دستگاه بزرگان ترقی فراوان کرد، و لغزگوئی و معماپردازی و ماده‌ي تاریخ‌سازی و نظیره‌سرائی و امثال این ها، وسیله‌ي سرگرمی شعربازان شد و کار شعربازی به‌جائی رسید که بدرالدین جاجرمی و مجیرالدین بیلقانی قصیده‌ي "غیرمنقوطه" و منجیک ترمذی و رشید وطواط قصیده‌ي "محذوف‌الالف" و ادیب صابر قصیده‌ي محذوف‌الالف والراء ساختند.

به‌طوری‌که گفته شد، هنرهای تفننی و تصنعی در همان حال که با سکر خود، اعضای طبقه‌ي فائق جامعه را سرگرم و سرمست می‌دارند، امتیازات آنان‌را به رخ مردم عادی می‌کشند و تأیید و تثبیت می‌کنند، در این‌جا هم امتیازات اشرافی به دو صورت نمایش مي‌يابند:

**نمایش بی‌نیازی طبقه‌ي کامروا از عمل تولیدی و نمایش تمول و تجمل آن طبقه:**

خواص از طرفی با نمایش بی‌نیازی خود از کار تولیدی، اختلافات طبقه‌ای را به‌عنوان واقعیتی بی چون‌وچرا، به مردم عادی یادآوری و تحمیل می‌کنند، و از طرف دیگر، با نمایش قدرت و ثروت خود، استیلای اجتماعی خود را استوارتر می‌سازند.

امتیازات خواص با جمال و جلال و ابهتی مبالغه‌آمیز و خردکننده در مظاهر زندگی اجتماعی آنان و نیز هنرهای ایشان منعکس می‌شوند. تجملات و تزئینات زندگی اشرافی از جمله وسایلی هستند که عوام را متوجه استواری

---

[۲۱۵]- وبلن، <u>سابق‌الذکر</u>، ص ۱۷۰.
[۲۱٦]- ویل دورانت، <u>تاریخ تمدن مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن</u>، بخش سوم، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور، ۱۳۳۷،ص۱۱۷.
[۲۱۷]- ابی‌الطیب محمد بن اسحق‌الوشاء:<u>کتاب‌الموشی</u>، ۱۳۰۲ ق، فصل ٥٦

سلطه‌ي خواص می‌سازند. پس، خواص، به‌قصد آن‌که تفوق خود را بر عوام سخت دامنه‌دار و همه‌جانبه نشان دهند، به‌تداركات حياتی پر زرق و برق می‌پردازند. افراط در صرف مال و سخاوت يكی از تظاهرات چنين حياتی است. خواص برای نمايش آراستگی زندگی خود، افراط در صرف و بذل مال را ضروری می‌يابند. از اين‌جاست كه نويسنده‌ي اشرافی قابوسنامه به فرزند خود، چنين اندرزی می‌دهد: "آرايش مردم در چيزی دادن بين، و قدر هر كس به‌مقدار آرايش شناس" [۲۱۸]

سكونت در كاخ ها و خانه‌های عظيم و پر زيور و تجمل و افراط در تهيه‌ي جامه‌های غيرضرور فراوان و تدارک خوراک‌های زايد گوناگون، و بر پا كردن مهمانی‌های مكرر و نيز آداب و تشريفاتی وسيع، عواملی هستند كه فرودستان را به عظمت فرادستان معتقد می‌كنند. برای دريافت تأثير اجتماعی زندگی تجملی خواص، كافی است كه سفره‌ي خلفاء و سلاطين عالم اسلام را به ياد آوريم. مطابق روايت ابن‌الطقطقی ، برای حمل وسائل آشپزخانه‌ي عمرو ليث، ۶۰۰ شتر لازم بود، برای تأمين آب مطبخ خليفه، المقتفی هر روز ۸۰ شتر به‌حركت در می‌آمدند. به‌طور كلی آشپزخانه‌ي خلفای عباسی به‌قدری مهم بود كه سازمان‌های وسيعی برای پرورش چرندگان و پرندگان به‌وجود آمد، و تهيه هر يک از انواع غذا، كاری تخصصی به‌شمار می‌رفت و به گروهی از آشپزان كه در پخت آن ورزيده بودند واگذار شد.[۲۱۹] آداب و تشريفات خورد و نوش نيز عاملی است كه بزرگان را از مردم افتاده‌حال عادی يا به‌اصطلاح قابوسنامه، از "بازاريان" ممتاز می سازد: "از مهمان عذر مخواه، كه عذر خواستن كار بازاريان باشد، و هر ساعت مگو كه "نان" نيكو بخور" و" هيچ نمی‌خوری، به‌جان تو كه شرم مدار، و من خود سزای تو چيزی نتوانم ساخت، مگر كه بار ديگر، اين ساخته شود"، كه اين سخنان اهل همت نباشد، اين كسی گويد كه سال‌ها يک بار مهمانی كند"[۲۲۰] در ساير اخلاق‌نامه‌ها و آداب‌نامه‌های خواص نيز چنين نكاتي فراوان است، چنان‌كه در كتاب الموشی، دو فصل به آداب خورد و نوش اختصاص دارد.

پوشاک نيز مانند خوراک وسيله‌ي نمايش تمول و تجمل و نيز وسيله‌ي نمايش تناسانی و تفنن طلبی خواص بوده است. در مصر باستان، هر چه بر ثروت خواص افزود، جامه‌های آنان تعدد و تنوع بيش‌تری يافت. در دوره‌ي "سلطنت ميانه"، لنگ بلندی بر لنگ كوتاهی كه از ديرگاه بر كمر می‌بستند اضافه كردند. در دوره‌ي "سلطنت جديد"، سينه‌پوش و شانه‌پوش نيز به‌كار رفت. در اعصار بعد. زنان كه در گذشته دامنی تنگ می‌پوشيدند، پارچه‌ای عريض و طويل بر دوش انداختند، و جامه‌ي خود را گل‌دوزی كردند و بدان حاشيه و گلابتون دادند. علاوه بر اين، خواص برای نمايش هيبت خود، خادمان خويش را هم جامعه‌هاي پر زرق و برق می‌پوشاندند.[۲۲۱] هم مردان و هم زنان، بدن خود را می‌آراستند. مردان ريش را مي‌تراشيدند و سيبيل را وا می‌گذاشتند، مردان اشرافی و حتی زنان آنان، موی سر را می‌ستردند و در عوض آن، كلاه‌گيسی بر سر می‌نهادند. رسم بر اين بود كه سلطان كلاه‌گيسی بزرگ‌تر از كلاه‌گيس ديگران بر سر كند.[۲۲۲] در سومر مردان و زنان عادی تنها پارچه‌ای بر كمر و نعلينی به‌پا می‌بستند، اما بزرگان خودآرائی می‌كردند، و زنان توانگران كفش‌هائی از پوست‌های نرم می‌پوشيدند و با زينت‌افزارهای خويش، ميزان ثروت شوهران‌شان را نمايش می‌دادند.[۲۲۳] در چين باستان، خواص، موافق مقام و رتبه‌ي خود، منگوله‌هائی رنگين از كلاه می‌آويختند و حاشيه‌هائی ابريشمين بر آن ترتيب می‌دادند[۲۲۴] ژاپونيان كامروا در دوران عظمت خود، رداهای گشاده می‌پوشيدند، تعداد رداهائی كه بر تن می‌كردند، بسته به مقام اجتماعی ايشان بود و از اين‌رو گاهی بعضی مردان والاتبار بيست ردا روی يك‌ديگر می‌پوشيدند. زنان اشرافی به‌آستين بلند عشقی وافر داشتند و روزگاری آستين‌های جامعه‌های زنانه به‌قدری بلند شد كه به‌زانو رسيد. برخی زنان زنگ‌های كوچكی بر سرآستين‌های خود می‌دوختند تا به‌هنگام خراميدن آنان، آوای زنگ برخيزد[۲۲۵] ، ارباب مكنت نه‌تنها با جامه‌های ابريشمين و زربفت پر رنگ و نگار خودنمائی می‌كردند، بلكه با زينت‌افزارهای

---

[۲۱۸]- عنصرالمعالی كيكاوس بن‌اسكندر زيار، قابوسنامه ، با تصحيح و مقدمه و حواشی دكتر امين عبدالمجيد بدوی، ۱۳۳۵، ص ۸۸.
[۲۱۹]- جرجی زيدان: تاريخ‌التمدن الاسلامي،الجزءالخامس [ تاريخ ندارد] ص۱۲۲.
[۲۲۰]- عنصرالمعالی: سابق‌الذكر، ص ٦٠
[۲۲۱]- ويل دورانت: تاريخ تمدن مشرق زمين، گاهواره‌ي تمدن، بخش اول، ترجمه‌ي احمد آرام ، ۱۳۳۷ ص ۲۵۵.
[۲۲۲]- همان، ص ۲٥٤.
[۲۲۳]- همان، ص۱۷۹.
[۲۲٤]- همان، بخش سوم، ۱۳۳۸، ص۱۰٤۲.
[۲۲٥]- همان، ص ۱۱٤۰.

متنوع، شوکت خود را اعلام می‌داشتند. زنان اشرافی بادبزن‌های بسیار ظریفی به‌دست می‌گرفتند و مردان متنفذ جعبه‌های منقش و گرانبهای کوچکی از کمر می‌آویختند.[۲۲۶]

در عالم اسلام هم، پوشاک نشانه‌ي تمایزات طبقه‌ای محسوب شده است. به‌شرحی که مورخان معتبر اسلامی – امثال مقریزی و ابن‌عبدربه و مسعودی- نوشته‌اند، خلفای عباسی و امیران و اطرافیان آنان در خوش‌پوشی مبالغه می‌کردند. هشام بن‌عبدالملک ۱۲،۰۰۰ پیراهن مزین و ۱۰،۰۰۰ تکه‌ي حریر داشت، و در سفر حج برای لباس‌های خود ۷۰۰ شتر به‌کار برد. در خزانه‌ي المکتفی‌بالله، بیش از چهار میلیون لباس مختلف وجود داشت. بختیشوع، پزشک شهیر دوره‌ي عباسی، دارای چهارصد شلوار دیبا بود، و پس از مرگ طاهر ذوالیمینین، امیر خراسان، در خزانه‌ي او ۱۳۰۰ شلوار نپوشیده به‌دست آمد[۲۲۷] بزرگان عصر عباسی در مورد پوشش زیردستان خود نیز سخت‌گیری می‌کردند. به‌طوری‌که برای هر صنف و طایفه‌ای لباسی خاصی معین شد،[۲۲۸] و مثلاً مقرر گردید که رجال در مجالس خلفاء، جامه‌های خاصی که به‌رنگ سرخ و زرد و سبز بودند و "ثیاب‌المنادمه" نام داشتند، در بر کنند.[۲۲۹] در مصر، خلفای فاطمی چندان در این راه پیش رفتند که حتی برای پوشش فیل‌های دستگاه خلافت، جل‌هائی از پارچه‌های گران‌بهای زرد و زینده برگزیدند.[۲۳۰] گذشته از این‌ها، آداب و تشریفات دشواری نیز که در کتاب الموشی ذکر شده است فراهم آمد. یکی از آن آداب این بود که خواص باید همواره لباس نو بپوشند و حتی پوشیدن جامعه‌ای که یک بار شسته شده باشد، جایز نیست.[۲۳۱] درست همان‌طور که درباریان ناپولئون، هیچ لباسی را بیش از یک بار در بر نمی‌کردند.[۲۳۲]

هم‌چنین در اوج رونسانس اروپا، کنت کاستی‌لی‌یونه به اشراف سفارش می‌کند که هیچ‌گاه مقام منیع خود را از یاد نبرند، و برای نمایش وقار و جلال خود، لباسی سیاه یا تیره‌رنگ بپوشند.[۲۳۳]

بنابراین، روشن است که امتیازات اجتماعی به‌وسیله‌ي امتیازات ذوقی تأئید و تثبیت و ریشه‌دارتر می‌شوند، و از این روست که خواص در مواردی، تبعیضات ذوقی را رسمی و قانونی مي‌گردانند.

در نقوشی که از مصریان باستان مانده است، می‌بینیم که صورت مردان صاحب جاه با رنگ سرخ، و صورت زنان اشرافی با رنگ زرد کشیده می‌شود، حال آن‌که صورت مردم عادی به‌رنگ طبیعی است، از این تفاوت‌ها شاید بتوان نتیجه گرفت که مردان و زنان فرادست، مؤظف به‌رنگ کردن چهره‌ي خود بوده‌اند، و فرودستان حق چنین کاری نداشته‌اند.[۲۳۴]در امپراتوری روم، رنگ لباس طبقات و اصناف مختلف به‌موجب قانون معین بود. کشاورزان فقط به‌یک رنگ، افسران به‌دو رنگ، سرداران به‌سه رنگ دسترس داشتند، ولی اعضای خاندان امپراتور، از هفت رنگ برخوردار می‌شدند.[۲۳۵]، در عالم اسلام، خلفای عباسی، به‌تقلید ایرانیان باستان، لباس هر طبقه و صنفی را تعیین کردند، و خلیفه منصور در سال ۱۵۳، فرمان داد که بزرگان دولت او، چه در بغداد و چه در دیگر بلاد امپراتوری اسلام، موافق مقام خود، جامه‌هائی معین در بر کنند.[۲۳۶]

از آن‌جا که پوشش و آرایش برای نمایش امتیازات بزرگان وسایل بسیار شایسته‌ای بوده‌اند، خواص همواره در خوش‌پوشی و خودآرائی اصرار ورزیده‌اند، چندان‌که سادگی و بدلباسی و بي‌لباسی، نشانه‌ي فرومایگی به‌شمار رفته‌اند. امتیازات خواص به‌سهولت به‌وسیله‌ي جامه و آرایش آنان به دیگران اعلام می‌شوند. خواص و عوام در حال برهنگی با يك‌دیگر فرقی ندارند، و به‌قول هنرشناس نامی، یولی‌یوس لانگه(**Julius Lange**)، برهنگی مانند مرگ، همگانی و متضمن مفهوم برابری است.[۲۳۷] تن برهنه نمی‌تواند امتیازات بزرگان را انعکاس بخشد، و از این‌رو پیکر برهنه در سراسر تاریخ هنر به‌ندرت مورد توجه خواص جوامع قرار گرفته است. در آثار هنری آشوری و بابلی، پیکر عریان دیده

---

[۲۲۶]- همان، ص ۱۱۸۵.

[۲۲۷]- جرجی زیدان: سابق‌الذکر، ص۱۲٤-۱۲۳.

[۲۲۸]- همان، ص ۹۳.

[۲۲۹]- همان، ص۹٤.

[۲۳۰]- همان ، ص۱۲۴.

[۲۳۱]- ابی الطیب محمد بن اسحق الوشاء: کتاب الموشی، ۱۳۰۲ ق ، ص ۱۲٤.

[232]- L. Harap: social roots of the arts, 1949, P. 90.

[233]-B. Castiglione: The book of the courtier, {1928, II,PP,23-28 (ترجمه‌ي) }

[۲۳٤]- دورانت، سابق‌الذکربخش اول، ص ۲۵۳.

[۲۳۵]- هرپ، سابق‌الذکر.

[۲۳٦]- جرجی زیدان، سابق‌الذکر، ص ۹۳.

[237]- A. Hauser: The social history of art, transl. S. Godman. I, 1951, P. 83.

نمی‌شود، بلکه همه‌ي پیکرها، جامه‌هائی ضخیم و سنگین به‌تن دارند.[۲۳۸] اگر به‌یک تاریخ جامع هنر مثلاً تاریخ هنر محقق تیزبین آلمانی، آرنولد هاوزر(**Arnold Haus**er) رجوع کنیم، صدق این مدعا معلوم می‌شود. مثلاً می‌بینیم که در عصر استبداد جباران آتن، پیکر زن لخت ساخته نمی‌شود،[۲۳۹] و در اروپای قرون وسطی پوشانیدن پیکرها امری ضروری است. [۲۴۰] در قرون شانزدهم که زندگی عیسی و قدیسان موضوع اصلی نقاشی اروپائی است و نقاشان در تجسم روایات انجیل و تورات می‌کوشند، همه‌ي پیکرها، حتی آن‌هائی را که باید مطابق روایات، عریان نشان داد، سراپا یا دست‌کم، از کمر به پائین مستور می‌کنند.[۲۴۱] در ۱۵۵۹ به‌فتوای کلیسا، در تصویر معروف "بازپسین داوری" ، شاهکار میکل‌آنجه‌لو (**Michel** Angello) دست می‌برند و با رنگ، جامه‌هائی بر پیکرهای عریان می‌پوشانند.[۲۴۲] با این‌همه، هنرمندان، به‌رغم تنفر خواص، گاه‌گاهی پیکر عریان ساخته‌اند. ولی این پیکرها نیز چنان سخت و صلب و جدی و پُر اُبهت می‌نمایند که وضع طبیعی بدن را از اهمیت می‌اندازند و مختصات زندگی اشرافی را به‌بیننده القاء می‌کنند.[۲۴۳]

جهان‌بینی اشرافی اقتضاء می‌کند که بزرگان به هیئت خود نقش نشوند، بلکه به‌صورتی‌که در خور مقام اجتماعی ایشان است، در تصاویر نمودار گردند. درشتی پیکر، یا رسائی قامت یا بلندی ریش یا زیبائی چهره، وسایلی هستند برای تفکیک فرادستان از فرودستان، در بسیاری از ادوار تاریخ جوامع باستانی، تصویر بزرگان و نیز خدایان از تصویر خادمان و مردم عادی متفاوت است، بزرگان، برخلاف آدم‌های معمولی، به هیئتی عظیم و رعب‌آور و غیرواقعی نمودار می‌شوند، و این قیافه‌های ناهنجار به مردم اعلام می‌کنند که خواص از همه‌جهت با قاطبه‌ي ناس فرق دارند. [۲۴۴] شهوت بزرگ‌نمائی اشراف بر پیکرسازی ایران باستان سایه افکنده است. معماری و مجسمه‌سازی هخانشی از زمان داریوش اول تا پایان کار آن دودمان، وسیله‌ي عظمت‌نمائی بوده است.[۲۴۵] غلبه‌ي ایران بر بابل سبب شد که سروران ایران نیز مانند بزرگان بین‌النهرین، برای عظمت‌نمائی تلاش ورزند، و چنان‌که داریوش اول در کتیبه‌ي شوش می‌گوید، هنرمندان همه‌ي نواحی شاهنشاهی ایران را برای این منظور گرد آورند[۲۴۶] معماری و سایر هنرهای عصر دودمان هخامنشی در خدمت پادشاهان و عامل تبلیغ و تکمیل افتخارات آنان بوده است.[۲۴۷] صورت‌سازی هم همین هدف را داشته است. پیکر خداوندان جامعه‌ي عصر ساسانی و پیش از آن، درشت‌تر از پیکر دیگر مردم است.[۲۴۸] این تمایز در دوره‌ي اسلامی نیز دوام می‌آورد، به‌طوری‌که در پیکرنگاری عصر دودمان صفوی، بزرگان نه‌تنها به‌وسیله‌ي جامه‌های فاخر و زینت‌افزار از دیگران ممتازند، بلکه دارای قامت‌هائی رساتر نیز هستند.[۲۴۹]

در آثار هنري بوران‌تي‌يون(Buzantion) صورت حکام، جامد و غیر واقعي، و صورت مردم عادي، زنده و واقعي است. در نقوش اروپاي قرون وسطي، اشخاص افتاده‌حال معمولی واقعی‌تر از اشخاص برجسته می‌نمایند، در نقوش سبک رومانسک(**Romanesque**)، بین سیمای خواص و سیمای عوام اختلاف فاحشی هست، و این اختلاف برخی از محققان را به‌خطا بر آن داشته است که پیکرهای یک اثر واحد را کار هنرمندان متعدد بدانند.[۲۵۰] هنرمندان عصر رونسانس صورت بزرگان را سخت زیبا و متوازن می‌سازند و با این شیوه، به تماشاگر تلقین مي‌کنند که خداوندان امتیازات اجتماعی، ذاتاً با دیگران اختلاف دارند، و امتیازات اجتماعی آنان، زاده‌ي امتیازات طبیعی است.

چون خواص، هدف هنر را تفنن یا عظمت‌نمائی می‌دانند، ناچار در بند نمایش واقعیت نیستند، هنر باید جلال سروران جامعه را عرضه کند و از این‌رو عامل نمایش مختصات واقعی قیافه‌ها و اختلافات آن‌ها نباشد، چنان‌که در

---

238- H. Rubissow: Art of Asia, 1945. P. I40

۲۳۹- هاوزر، سابق‌الذکر.

۲۴۰- همان، ص۱۹۵،

۲۴۱- همان، ص ۳۷۷-۳۷٦

۲۴۲- همان، ص ۳۷۷.

۲۴۳- همان، ص۳۵۰.

۲۴۴- همان، ص ٥٤و٦٣-٦٢.

245- H. Frankfort: The art and architecture of the ancient Orient ; 1954, P. 2I5

۲۴٦- همان ص ۲۱٤

۲۴۷- آ. گدار:" سبک معماری هخامنشیان" در جمعی از دانشوران ایران‌شناس اروپا: تاریخ تمدن ایران، ترجمه‌ي جواد محبی، ۱۳۳٦،ص ۷۸.

۲۴۸- ره گیرشمن: ایران، از آغاز اسلام، ترجمه‌ي دکتر محمد معین، ۱۳۳٦،ص۱٦۲، ۱٦۱، ۳۳۴

۲۴۹- دکتر زکی محمد حسین: تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه‌ي ابولقاسم سحاب، ۱۳۲۸، ص٦۷.

250- H. Schapiro:( style), In A. L. Kroeber(Ed.): Arithropology today,1953, P. 293.

نقاشی چینی، اکثر تصاویر به‌یك‌دیگر می‌مانند، و حفظ واقعیات تاریخی و مختصات فردی قیافه‌ها، مطمح نظر قرار نمی‌گیرند.[۲۵۱]

گفتنی است که حتی صورت‌های خدایان و قدسیان هم موافق جهان‌بینی خواص آفریده شده‌اند و در کاشی‌کاری‌های بوزان‌تی‌یون(**Byzantium**) یا نقاشی‌های اروپای قرن شانزدهم عیسای ستمدیده و مریم افتاده‌حال به هیأت شاه و ملکه‌ای هستند، محاط در گروهی فرشته و حواری که به درباریانی پر وقر و جلال می‌مانند[۲۵۲] چون خواری و خفت معمولاً در زندگی صاحبان اقتدار راه ندارند، هنرمندان خواص عصر رومانسک از نمایش رنج‌های مسیح خودداری می‌نمودند و حتی در تصاویری که از واقعه‌ي مصلوب شدن او می‌کشیدند درد و شکنجه را منعکس نمی‌کردند، در این تصاویر دور از واقعیت، عیسی اساساً به‌دار آویخته یا میخ‌کوب نشده است، بلکه در فضا معلق و فقط با دار مماس است. عیسی لباسی فاخر بر تن، و تاجی بر سر دارد، و با نگاهی بی‌اضطراب، مقابل خود را تماشا می‌کند.[۲۵۳] حواریان نیز بدان هیئت که بوده‌اند، مصور نشده‌اند و قیافه‌ي آنان که باید به روستائیانی درویش‌مانند شبیه باشد، همچون سیمای بزرگان اروپای آن عصر است.[۲۵٤]

تاریخ پیکرتراشی از جهات بسیاری نفوذ مداوم ذوق اشرافی را منعکس کرده است.مثلاً بسیاری از مجسمه‌های جوامع مختلف، در عین تنوع، از یک لحاظ همانندند: هر یک از این مجسمه‌ها پیکری سخت و صلب و مستقیم است، و بی آن‌که اندک انحنا یا خمیدگی یا تمایلی به‌اطراف داشته باشد، به مقابل خود می‌نگرد، چنان‌که اگر از وسط سر مجسمه خطی فرود آوریم، تمام پیکر به‌دو بخش متساوی متقارن تقسیم می‌شود. این اصل که "مقابل‌نگری" یا "جبهه‌نمائی"(**frontality**)[۲۵۵] نام گرفته است، بر حجاری برخی از دوره‌های تاریخ هنر حاکم است. معمولاً در دوره‌هائی که طبقه‌ای سخت بر طبقه‌ي دیگر استیلا دارد و جامعه اسیر استبداد است، پیکرتراشی به‌جبهه‌نمائی مي‌گراید. در این‌صورت، مي‌توان پذیرفت که جبهه‌نمائی محصول جامعه‌هائی است که طبقات اجتماعی آن‌ها، به‌حکم سنن، کاملاً از یك‌دیگر جدایند و اعضای هیچ طبقه‌ای نباید از نظام زندگی پدران خود انحراف جویند. چنین وضعی ایجاب می‌کند که صلابت و خشونت و سکون و جمود بر همه‌ي مظاهر زندگی چیره گردد، و بر اثر آن، آثار هنری که البته برای طبقه‌ي قاهر فراهم می‌آیند- انسان، و نیز موجودات دیگر، را به‌صورت چیزی ثابت و جامد و فروافتاده نمایش دهند. لانگه و هاوزنش‌تاین(Hausenstein) نشان داده‌اند که در گذشته، به‌اقتضای استبداد اجتماعی، اصل جبهه‌نمائی به‌شدت در پیکرتراشی جوامع مختلف روی نموده است.[۲۵٦] گیرشمن(Ghi**reshman**) می‌نویسد که این اصل در حجاری ایران هخامنشی و سلوکی و پارتی و ساسانی مراعات شده است.[۲۵۷] و دیگران به‌تفصیل از آثار جبهه‌نمای یونان باستان و برخی دیگر از جامعه‌های قدیم یاد می‌کنند.[۲۵۸]

خواص از آن‌جا که می‌خواهند در همه‌چیز ممتاز باشند، می‌کوشند تا تجمل را در زبان نیز راه دهند و با کلامی مصنوعی و دور از زبان عوام سخن گویند و نثر و شعر بسازند. آلفونس دهم( **Alfonso** X) ، شاه کاستیل به لغت انگلیسی که از کاستیلی دور و به پرتقالی نزدیک است، سخن می‌گفت[۲۵۹] ، چنان‌که اشراف انگلیسی در قرن هیجدهم و اصلمندان روسیه در قرن نوزدهم، در مجامع خود به زبان فرانسه گفت‌وگو می‌کردند، و نیز در دست‌گاه صاحب بن‌عباد ایرانی، به‌عربی سخن می‌راندند، و دربار سلطان سلیم عثمانی به فارسی.

صورت خفیف این "بیگانه‌پرستی لسانی "در همه‌ي جوامع دیده شده است. تقریباً در همه‌ي جوامع، طبقه‌ي کامروا به‌زبان کهنه و متصنع رغبت دارد، و با این رغبت نشان می‌دهد که از زندگی واقعی و زبان عادی دور است، و برخلاف عوام، می‌تواند فارغ از کار خطیر تولیدی، به تجمل و تفنن گراید و با الفاظ بازی کند.[۲٦۰] بنابراین، اگر عواملی

---

[۲۵۱]- دورانت، سابق‌الذکر، بخش سوم، ص ۱۰۲۳.
[۲۵۲]- هاوزر: سابق‌الذکر، ص ۱٤۳، و ۳٤۸-۳٤۷.
[۲۵۳]- همان، ص ۱۹۵.
[۲۵٤]- همان، ص. ۳۵۰.
[۲۵۵]- اصطلاح "جبهه‌نمائی" را که گویاتر از مقابل‌نگری، است، به ذوق سلیم مترجم کتاب گران‌مایه‌ای مدیونیم: ویل دورانت، تاریخ تمدن، یونان باستان، بخش دوم، ترجمه‌ي فتح الله مجتبائی، ۱۳۳۹،ص ۱۱۱.
[256]-J. Lange:Darstellung des menschen in der aeltern griechischen Kunct,1899, Archiv fuer sozials Wissen Schaft und sozial Politik, vol. 36, 1913, PP. 759-760.
[۲۵۷]- گریشمن: سابق‌الذکر، ص ۲۷۸.
[258]-A. Deridder & W. Denna: art in Greece, 1927, part III, Ch. II.
[۲۵۹]- جورج سارتون: تاریخ علم، ترجمه‌ي احمد آرام، ۱۳۳٦،ص ۲٤۱.
[260] -Th. Veblen: The theory of leisure class, 1912, PP. 398-400.

خارجی پیش نیایند، زبان و قلم خواص ذاتاً از زبان زنده جامعه به دور می‌روند. همان‌طورکه زندگی خواص با زندگي عمومی مردم سازگار نیست، در دوره‌هائی که جهان‌بینی خواص، بدون برخورد با عوامل دیگر، تجلی یافته است، شعر و نثر دست‌خوش تکلف‌های ادبی بوده اند. مثلاً در عالم اسلام، لزوم رعایت درجات و القاب و تشریفات و تعارفات سبب شده است که نامه‌های اشرافی و مخصوصاً مکاتیب سلطانی، پر تصنع و مشحون به شعر و دعا و آرایش‌های صوری باشند. امیر عنصرالممالی به فرزندش تأکید می‌کند که در نامه‌نگاری پارسی، از استعمال کلمات و جملات عربی و فنون ادبی خودداری نورزد، "نامه‌ي خویش را به استعارات و امثال و آیت‌های قرآن و اخبار نبوی آراسته دار، و اگر نامه‌ي پارسی بود، پارسی مطلق منویس که ناخوش بود، خاصه پارسی دری که معروف نبود، آن خود نباید نوشت به هیچ حال، و آن ناگفته به. و تکلف‌های نامه‌ي تازی معروف است که چون باید."[۲۶۱]

نامه‌هائی که در کتاب عتبة‌الکتبه تألیف منتخب‌الدین بدیع و التوسل‌الی‌الترسل نوشته‌ي بهاءالدین محمد گرد آمده‌اند، از تحقق نظر عنصرالممالی حکایت می‌کنند و نامه‌هائی که در آثار ابن‌مقفع و طبری و ابن‌مسکویه و ابن‌اسفندیار یاد شده‌اند، می‌رسانند که در ایران ساسانی نیز نامه‌نگاری اشرافی از سادگی برکنار بوده است.

در عصر عباسی به‌همان نسبت که رفاه و عیاشی خواص دامنه‌دار شد، بر دامنه‌ي اغراق‌های شاعرانه افزود.[۲۶۲] قیود اشرافی ، شعر ژاپونی را به ایجازی مصنوعی کشانید و تا اندازه‌اي از شور جان‌دار خالی کرد.[۲۶۳] در دوره‌ي انحطاط امپراتوری روم که فرهنگ بلندپایه‌ي کلاسیک تزلزل یافت، فنون بلاغت جای هنرها را گرفتند و اهمیتی مبالغه‌آمیز یافتند، چندان که در قرن چهارم مسیحی، ادیبی به نام لیبانی‌یوس(Libanius) از سر بیم گفت: "اگر بلاغت را از دست دهیم، چه می‌ماند که ما را از بربریان ممتاز سازد؟"[۲۶۴] در اروپای قرون وسطی، خنیاگران درباری به‌قصد آن‌که خود را از خنیاگران عوام ممتاز گردانند، به تصنع میل کردند. پس کلماتی مهجور و مبهم و نامفهوم و اوزان و بحوری که از زندگی و شعر مردم بسیار دور بودند، اشعار آنان را در نوردیدند، از این‌رو اشعار آنان سخت زود، با باد فراموشي از میانه برخاست. [۲۶۵] پس از عصر رونسانس نیز اشراف اروپائی سبک ادبی پرتصنعی که کلاسی‌سیسم(**Classicism**) خوانده شده است به‌بار آوردند.

چون هنر وسیله‌ي نمایش و تأیید و تثبیت و تبلیغ امتیازات خواص است، خواص در پرورش هنر و هنرمند سعی فراوان مبذول داشته‌اند. بدین سبب است که نظامی عروضی وظیفه‌ي شعر را ستودن بزرگان می‌داند، و وجود شاعر مبلّغ ماهر را ، همانند دبیر و طبیب و منجم، برای بزرگان لازم می‌شمارد. می‌گوید: " بر پادشاه واجب است که چنین شاعر را تربیت کند، تا در خدمت او پدیدار آید، و نام او از مدحت او هویدا شود. اما اگر از این درجه کم باشد، نشاید بدو سیم ضایع کردن و به شعرا التفاوت نمودن، خاصه که پیر بود. و در این باب تفحص کرده‌ام، و در کل عالم از شاعر پیر بدتر نیافته‌ام، و هیچ سیم ضایع‌تر از آن نیست که به وی دهند."[۲۶۶]

کمتر جامعه‌ای هست که هنرمندان رسمی آن بیش و کم، مدافع و مبلغ طبقه‌ي فائق نباشند، در اکثر جوامع قدیم، هنرمندان، آوازه‌گر شوکت بزرگانند، و آثار آنان برای پخش آوازه‌ي اینان پدید می‌آید، به‌فرمان بخت‌نصر، نام او را بر یکایک آجرهای قصرهایش نقش کردند،[۲۶۷] و لوئی چهاردهم رو به‌هنرمندان گفت: "من گران‌مایه‌ترین امر عالم را که همانا شهرت من است، به شما وا می‌گذارم".[۲۶۸]

در مصر قدیم، امیران و کاهنان، به زور یا به‌مزد، هنرمندان را به کارگماردند، تا برای عظمت ایشان، آوازه‌گری کنند[۲۶۹]. در بین‌النهرین معبد که از حکومت جدا نبود، پیکرتراشان را در خدمت خود گرفت.[۲۷۰] در ایران هخامنشی، هنرمندان به دربار وابستگی داشتند، و بدین سبب با سقوط دودمان هخامنشی، به راه زوال رفتند.[۲۷۱] حتی در جامعه‌هائی مانند جوامع اسلامی و بودائی که صورت‌نگاری به دلایلی ممنوع بود، باز خواص این وسیله‌ي تبلیغ را رها

---

[۲۶۱]- عنصرالممالی کیکاوس بن اسکندر زیار: قابوسنامه ، با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر امین عبدالمجید بدوی، ۱۳۳۵، ص ۱۸۷.

[۲۶۲]- شبلی نعمانی: شعر العجم، جلد اول، ترجمه‌ي سید محمد تقی فخرداعی گیلانی، جلد اول ۱۳۱۶، ص ۶۱.

[۲۶۳]- ویل دورانت: تاریخ تمدن، مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن، جلد سوم، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور، ۱۳۳۷، ص ۱۱۶۸.

[264]- J. Lindsay: Song of a falling world, 1948 , P. 25.

[265]- A.Hauser: The social history of art, transl. S. Godman, vol. I, 1951,P. 226.

[۲۶۶]- نظامی عروضی، چهارمقاله به کوشش دکتر محمد معین ۱۳۳۳۰، ص ۴۸.

[۲۶۷]- دورانت: سابق‌الذکر، بخش، ص، ۹۲۰.

[۲۶۸]- هاوزر: سابق‌الذکر، ص ۴۴۵.

[۲۶۹] - همان، ص ۴۶و ۴۷ .

[270]-H. Frankfort: The art and architecture of the ancient Orient; 1954, P. 23.

[۲۷۱]- ره گیرشمن:ایران ، از آغاز تا اسلام، ترجمه‌ي دکتر محمد معین، ۱۳۳۶،ص۲۲۹.

نکردند. عباسیان برای تزیین دربارهای پرشکوه خود، همه‌ي هنرها را به کار گرفتند، و اشراف بودائی، با آن‌که دنیای حسی را وهم یا فریبی بیش نمی‌دانستند، از ساختن صورت مناظر و اشخاص و آراستن دنیای و هم فریب چشم نپوشیدند.[۲۷۲]

بدیهی است که در نظر خواص، انحراف هنرمند از ذوق طبقه‌ي قاهر جامعه، کاری ناروا شمرده می‌شود. در چین پس از دوره‌ي تانگ(Tang)، پیکرتراشی تا اندازه‌ای جمود دینی را رها و به واقعیت میل کرد. اما خواص زبان به شکایت برداشتند که هنرمندان قدیسان را به‌صورتی عادی و ساده مجسم می‌کنند، و این کار ناهنجار است. در نتیجه، روحانیان بودائی به مداخله پرداختند و مقرراتی برای "شمایل‌کشی" ترتیب دادند.[۲۷۳] در اروپای اواسط قرن شانزدهم هنگامی‌که بر اثر تحولات اجتماعی، ذوق عوام در هنر رسمی راه یافت. نقاشان مردم عادی را هم در تصاویر قدیسان گنجانیدند.[۲۷٤] ولی در آن‌جا نیز مانند چین، بزرگان دین ابرو در هم کشیدند و مثلاً به میکل آنجه‌لو تاختند که چرا صورت عیسی را بدون ریش کشیده، و فرشتگان را برخلاف روایات، کنار یك‌دیگر مصور کرده است. پس در کار هنری بنای مداخله را گذاشتند، و همه‌ي جزئیات و حتی انتخاب رنگ را زیر نظر خود گرفتند.[۲۷٥] البته این قیود و مداخله‌های رسمی ، هنرمندان را واداشت که محتوی و زیبائی معنوی اثر را مورد غفلت قرار دهند و فقط در مهارت‌نمائی و تردستی و صنعت‌گری بکوشند.[۲۷٦]

به‌اقتضای ذوق خواص، همواره تجلیات ذوق عوام مورد تحقیر قرار گرفته است. بزرگان اروپا شکسپیر را انتقاد کردند که گاهی برخلاف سنن ادبی، اصطلاحات مردم عادی را در آثار خود راه داده است. نقادان فرانسوی قرن هفدهم، به نمایش‌نامه‌نگاری انگلیسی که از واقعیت‌های ساده زندگی نمی‌گریخت، تاختند. و ولتر به شکسپیر اعتراض کرد که چرا در نمایش‌نامه‌ي هملت(**hamlet**) تعبیراتی عامیانه مانند "یک موش هم تکان نمی‌خورد" آورده است.[۲۷۷] همین نقادان به برادران لونن(LeNain)خرده گرفتند که برخلاف سنن پیکرنگاری، به‌واقعیت گرائیده و مردم عادی را موضوع آثار خود قرار داده‌اند.[۲۷۸] راجر فرای(Roger Fry) ، نقاد نامدار انگلیسی نیز آثار هوگارت(**Hogarth**)، صورت‌گر واقع‌گرای را که به‌عوام نظر داشت، پست شمرد.[۲۷۹]

چنان‌که ملاحظه می‌شود، هنر خواص از یک‌سو از زندگی عملی جدا و در شعار تفننات است، و از سوی‌دیگر وسیله‌ي بزرگ نمودن امتیازات خواص و مرعوب ساختن عوام است. چنین هنری، بی‌گمان نمی‌تواند واقع‌گرای باشد. ذوق خواص از واقعیت‌های زندگی می‌گریزد، و به‌جای زیبائی‌های گونه‌گون و بی‌شمار واقعی، خواستار زیبائی‌های مصنوعی و قراردادی معینی می‌شود- زیبائی‌هائی از آن‌قبیل که مجلسی در عین‌الحیوة به حور عین نسبت می‌دهد، و شرف‌الدین رامی در انیس‌العشاق و آن‌یولو فی‌رن‌زوئولا(Angolo- Firenzuola) در مکالمه‌نامه‌ي فراموش‌شده‌ي خود **Donne** Sopra La Belaezza Qella در باره‌ي اعضای بدن بر می‌شمارند.

به‌طورکلی، از دوره‌ي نوسنگی به‌بعد، هنرهای رسمی اجتماعات مختلفی که پا به آسمان تمدن نهادند، از واقع‌گرائی ابتدائی دور و به واقع‌گریزی نزدیک شدند و صورتی تزیینی و هندسی و انتزاعی و تکلف‌آمیز یافتند. آثاری که از دوره‌ي نوسنگی در هند مرکزی مانده‌اند، صرفاً انتزاعی و دور از واقعیت‌اند[۲۸۰]. نقوش کوزه ها و الواح ایران و بین‌النهرین سراسر تزیینی و هندسی هستند.[۲۸۱] در سفال‌های هزاره‌ي پنجم پ.م. ایران، آرایش صوری چنان مورد تأکید قرار گرفته است که بیننده را از مناظر مصور غافل می‌کند.[۲۸۲] نگاره‌های مردم نواحی مختلف ایران قدیم، مانند مروی‌ها و دامغانی‌ها و کاشی‌ها و خوزها و پارسی‌ها و کیانی‌ها و کرمانی‌ها، نمودار هنری انتزاعی و تزئینی هستند.[۲۸۳] هنر در

---

[272]- H. Rubissow: Art of Asia, 1954, P. 14.

[۲۷۳]- دورانت، سابق‌الذکر، ص، ۱۰۰۸.

[۲۷٤]- هاوزر: سابق‌الذکر ،ص ۲۱۴.

[۲۷٥]- همان، ص ۳۷۶.

[۲۷٦]- همان، ص ۳۷۸.

[277]- L.L. Schucking: The sociology of literary taste , 1945, P. 13.

[278]-Meltzoff( The revival of the LeNains), in the art bulletin, vol. 24,1942, PP. 260-273.

[279]-Fry: Reflections of British painting, 1934, P. 34 FF.

[۲۸۰]- رابی‌سو، سابق‌الذکر،ص۷

[۲۸۱]- ژ، کونتینو: " ایران پیش از دوره‌ي هندواروپائی" در جمعی از دانشوران ایران‌شناس: تاریخ تمدن ایران، ترجمه‌ي جواد محبی، ۱۳۳٦، ص٦٥-٦٠

[۲۸۲]- فرانک فورت: سابق‌الذکر، ص ۲۰۲.

[۲۸۳]- جلیل ضیاء پور: هنر نقاشی و پیکرتراشی در ایران زمین،بخش یکم [تاریخ ندارد]، ص ٤۱-۱۸

ایران هخامنشی و اشکانی و ساسانی و نیز در بسیاری از جوامع باستانی دیگر به‌همین صورت است.[۲۸۴] هنر کرت(Crete) باستان، با وجود شور و طراوت خود، اسیر موازینی غیرواقعی و تجملی و قراردادی است.[۲۸۵] صورت‌گری یونان عصر هومه‌روس، هندسی است[۲۸۶] صورت‌سازی اسلامی اساساً تزئینی است و در عالم اسلام، نمایش طبیعی جایز نیست و باید آن‌را به هیئتی منکسر و مسخ‌شده نشان داد.[۲۸۷] هنرهای دیگر جوامع آسیای قدیم، مثلاً جامعه‌ي اندونزی نیز چنین بوده است.[۲۸۸]

دوری خواص از کارهای تولیدی و پویائی (دینامیسم) پُرشور و حیات‌بخش آن، خواص را اسیر هنری مصنوعی و قراردادی می‌کند، و مسلماً چنین هنری نمی‌تواند زنده و پویا (دینامیک) باشد و گوناگونی و دگرگوني درنگ‌ناپذیر واقعیت‌ها را انعکاس بخشد. در نتیجه، قوالبی يك‌نواخت و صوری و کلی بر هنر چیره می‌شوند، سنت‌های دیرپای اختناق‌آوری فراهم می‌آیند و هنرمند را از خلق تصاویر ذهنی تازه و جان‌دار و شورانگیز باز می‌دارند. از این‌جاست که در سراسر دوره‌ي طولانی نوسنگی، نقوش سفال‌ها تغییری نمی‌پذیرند،[۲۸۹] و در طی دوره‌ي مفرغ و آهن و نیز در دوره‌های تمدنی مشرق‌زمین و یونان قدیم، یعنی از ۵۰۰۰ تا ۵۰۰ پ.م. ، هنر از بند سنن کهنه و گران‌جان نمی‌رهد[۲۹۰].

در چین باستان، نقاشی سراسر اسیر سنت است. [۲۹۱] هنر بوزان‌تی‌یون، مخصوصاً از قرن دهم تا قرن دوازدهم مسیحی، دچار قوالب جامد سنتی است.[۲۹۲] در عالم اسلام، حکومت سنن، عمری دراز دارد: ذوق هنری، مرده و متحجر، و هنرها قراردادی و قالبی هستند.

ابن‌قتیبه شاعران را از تجدد بیم می‌دهد: شاعر نباید از شیوه‌ي متقدمان انحراف جوید و مثلاً به‌جای اسب و شتر، خر و استر را وصف کند، و به‌جای اتلال و دمن و شوراب‌ها و گیاهان خودرو، آبادی‌ها و آب‌های شیرین و نرگس و نسرین را موضوع شعر خود قرار دهد. به خلف‌احمر، ادیب قرن دوم هجری، نسبت داده‌اند که گفته است: روزی پیرمردی کوفی از کهنه‌پرستی جامعه شکایت می‌کرد و می‌گفت : شاعرانی که به‌تقلید قدما، از گل و گیاه صحرائی نام می‌برند، محبوبیت می‌یابند، ولی من سخن از میوه و درخت شهری می‌رانم و مورد پسند قرار نمی‌گیرم.[۲۹۳]

شاعران خواص به‌اقتضای سنت‌پرستی، به شیوه‌های معینی گرائیده‌اند و بر اثر آن، تصاویر ذهنی و موضوعات و سبک‌های معینی بر شعر چیرگی یافته‌اند، به‌طوری‌که هر کس با آثار شاعران محشور باشد، کمابیش به حریم شاعری راه مي‌یابد. معروف است که در چین باستان، هر کس هزار شعر می‌خواند، خود شاعری می‌توانست.[۲۹۴] نظامی عروضی هم شعرآموزی را شرط شعرسازی می‌دانست، ولی آموختن هزار شعر را کافی نمی‌شمرد. به‌نظر او شاعر باید "بیست هزار شعر از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد."[۲۹۵] همین اندرز را از سخن‌شناسان جوامع دیگر – امثال هوراتی‌یوس (**Horatius**) و کوئین‌تی‌لی‌ین (**Quintilian**) و اصممی نیز مي‌توان شنید.[۲۹۶].

در چنین اوضاع و احوال، شاعران به‌جای آن‌که از واقعیت الهام بجویند، از یک‌دیگر الهام می‌گیرند. در اروپا راسین(**Racine**) و کورنی(**Corneille**) و دیگر پیروان سبک اشرافی کلاسی‌سیسم، هنرمندان یونان باستان از جمله: آیس‌خولوس(**Aischilos**) و سوفوك‌لس (Sophokles) و اي‌يوري‌ديوس (Euripides) را سرمشق خود شمردند. مولی‌یر از سیرانو دو برژراک(**Cyrano de Bergerac**)، گوته از مارلو(**Marlowe**)، و دوما(**Dumas**) بزرگ از شیل‌لر و اسکات (Scott) سود جست.[۲۹۷]

---

[۲۸۴]- همان، ص ۱۶۶-۱۶۵

[۲۸۵]- هاوزر: سابق‌الذکر، ص۶۷.

[۲۸۶]- همان ، ص۸۱-۸۰.

[۲۸۷]- رابی‌سو: سابق‌الذکر، ص ۲۰۸.

[۲۸۸]- همان، ص ۳۹-۴۵.

[289]- V. Gordon Childe: Man makes himself, 1936, P. 109.

[۲۹۰]- هاوزر: سابق‌الذکر، ص ۳۵.

[۲۹۱]- دورانت: سابق‌الذکر، ص ۱۰۲۴.

[۲۹۲]- رابی‌سو: سابق‌الذکر، ص ۲۲۸-۲۲۷.

[۲۹۳]- احمد امین: پرتو اسلام، جلد دوم، ترجمه‌ي عباس خلیلی، ۱۳۱۶، ص۱۶۶-۱۶۵.

[۲۹۴]- دورانت: سابق‌الذکر.

[۲۹۵]- نظامی عروضی: سابق‌الذکر، ص ۴۷.

[۲۹۶]- دکتر عبدالحسین زرین کوب: نقد ادبی، ۱۳۳۸،ص ۲۹۰و ۲۹۵ و ۳۱۸.

[۲۹۷]- همان، ۱۶۲،۱۶۰، ۱۹۲-۱۹۱.

در ایران، فرخی و عنصری و منوچهری و انوري و لامعي و معزی و دیگران از شاعران عرب درس گرفتند، معزی از فرخی و عنصری و منوچهری و لامعي پیروی کرد، و منوچهری و عنصری از اشعار امروالقیس و ابونواس و متنبی بارور شدند. منوچهری به‌قول خود، سر در دیوان عنصری فرو می‌برد. مولوی از سنائی و عطار پیروی می‌کرد و حافظ طرز سخن خواجو را می‌پسندید. امیرخسرو و خواجو و فقیه و جامی و هاتف و قاسمی و وحشی و مکتبی و آذر و جز این‌ها، به راه نظامی گنجوی رفتند، و تقریباً شصت مثنوی مانند مطلع‌الانوار امیرخسرو و روضه‌الانوار خواجو و مونس‌الابرار فقیه کرمانی و تحفه‌الاحرار جامی و محمع‌الابکار عرفی و خلد برین وحشی به تقلید مخزن‌الاسرار نظامی سروده شدند، چنان‌که مقانات حمیدی از مقامات حریری، و مقامات بدیع‌الزمان الهام یافت، و ده‌ها اثر منظوم به‌الهام شاهنامه‌ي فردوسی پدید آمدند، و آثار اکثر شاعران قرن دهم و یازدهم تقلید صریح آثار قدمای شعر فارسی بودند.

بر اثر این عوامل، در قصیده‌سرائی فارسی، تصاویر ذهنی شاعران چنان تثبیت و جامد شدند که شاعر توانایي مانند فرخی سیستانی از آن‌که نمی‌تواند در وصف امیر غزنوی، محمد بن‌محمود، چیزی جز مکررات ملال‌آور عرضه کند، به بی‌زاری و شرمساري می‌افتد. فرخی در بند بیست و سوم ترجیع‌بندی که در مدح این امیر سروده است، چنین زبان به شکایت می‌گشاید:[۲۹۸]

"سزای تو، ترا شاها، ندانم آفرین گفتن،
همی شرم آیدم زین خام، گفتاری چنین گفتن!
خجل گشتم ز بس حلم ترا کوه و زمین گفتن،
فرو ماندم ز بس جود ترا، ماء معین گفتن-
حدیث تیغ و تیر و قصه‌ي تاج و نگین گفتن،
ترا بر کشوری، یا بر فزون‌تر زان، امین گفتن،
جلال و همت و قدر ترا، چرخ برین گفتن،
پناه داد و دین خواندن، بلای کفر و کین گفتن!
چه خوانم مر ترا شاها، که دل شد سیر از این گفتن!
بگو تا من بگردانم ترا مدح متین گفتن" –

از آن‌چه مذکور افتاد، بر می‌آید که هنر خواص اساساً و به‌ذاته، به واقعیت عنایتی ندارد، و اگر در معرض عواملی خارجی قرار نگیرد، ارتباطی با زندگی تولیدی جامعه نمی‌یابد. بنابراین، می‌توان هنر خواص را نقطه‌ي مقابل هنر واقع‌گرای و مثبت و عملی عوام شمرد و واقع‌گریز و منفی و تفننی و تزیینی و تبلیغی خواند.

***

VIII. سبک‌شناسی دینامیک:

در فصل‌های پیشین، سخن یا بحث ما بدان‌جا رسید که در آغاز تمدن، جامعه‌های انسانی به‌دو قطب یا دو طبقه‌ي اجتماعی تقسیم شدند، و بر اثر این تقسیم، سراسر جهان‌بینی انسانی و از آن‌جمله هنر، دو صورت متمایز یافت- جهان‌بینی خواص جامعه و جهان‌بینی عوام. دریافتیم که هنر خواص از واقعیت و زندگی عملی به‌دور است و برخلاف آن، هنر عوام واقع‌گرای است و با عمل زندگی سازگاری دارد.

اینک دنبال مطلب را می‌گیریم و به دشواری‌هائی که از بحث علم‌الاجتماعی ما می‌زاید، می‌پردازیم و راهی برای رفع آن‌ها می‌جوئیم.

**اشکالات تسن استاتیک سبک‌ها:**

---

[۲۹۸] - فرخی سیستانی، دیوان، به‌کوشش محمد دبیر سیاقی، ۱۳۳۵، ص ۴۲۵

تحقیق علم‌الاجتماعی دربارهٔ سبک‌های هنری با آن‌که در آغاز سخت آسان‌یاب و نتیجه‌بخش می‌نماید، در جریان کار با موانع بسیار روبرو می‌شود . تقسیم آثار هنری از لحاظ وظیفهٔ اصلی هنر در زندگی اجتماعی و تشخیص دو جریان متمایز هنری – هنر خواص و هنر عوام – حل مشکلات فراوانی را ایجاب می‌کند.

عمدتاً این مشکلات چنین‌اند:

۱- در مواردی هنر یک طبقه – چه هنر عوام، چه هنر خواص- با زندگی عملی آن طبقه موافق نیست. با آن‌که هنر و سایر جلوه‌های اندیشهٔ یک طبقه ضرورتاً نشأت زندگی عملی آن طبقه‌اند، باز هنرهای یک طبقه در بسا موارد با مقتضیات عملی آن طبقه هماهنگی ندارند. در جامعه‌های متمدن، جریان هنر و جریان زندگی عملی دقیقاً و گام به‌گام با یک‌دیگر همراهی نمی‌کنند، چنان‌که گاهی زندگی عملی جامعه‌ای راه انحطاط می‌سپارد، ولی هنر آن جامعه شکوفان است. جزر و مد تولید اقتصادی و تولید فکری همواره هم‌نوا نیستند. مثلاً سر مجسمهٔ ملکهٔ مصری، نفره‌تیته (**Nefertiti**)از امکانات اقتصادی دوره‌ای که آن‌را آفریده است پیش افتاده و با به‌ترین مجسمه‌های دوره‌های درخشان بعد برابری می‌کند. در انگلیس و آمریکای قرن‌های نوزدهم و بیستم، قدرت عملی خواص جامعه در اوج است، ولی هنر آنان پست است و به‌اصطلاح دست‌خوش "درنگ اجتماعی"(**Social lag** ) شده است.

هم‌چنین در مواردی هنر یك طبقه یا یک دوره، به شیوه‌های پیشین می‌گراید، در صورتی‌که هنر یک طبقه یا یک دوره، قاعدتاً باید نمایش‌گر مقتضیات آن دوره و دور از شیوه‌های قدیم باشد. پس از دورهٔ رونسانس، هنر رسمی در بسیاری از کشورهای اروپائی به شیوه‌های هنری یونان و روم باستان گرائید و شاعران قرن دوازدهم و سیزدهم هجری ایران به‌شیوهٔ شاعران قرن‌های پیشین شعر سرودند.

بر همین منوال، آثار هنری عوام با آن‌که ذاتاً واقع‌گرایند، باز از خیال‌پرستی بهره‌ای دارند: عوامل لاهوتی و غیرواقعی در فولک‌لور نادر نیستند. آثار هنری خواص نیز با آن‌که اساساً از واقعیت گریزانند، باز نمونه‌های بارزی از واقع‌گرائی در تاریخ هنر رسمی به‌چشم می‌خورند. مثلاً در اواخر قرون وسطی و در دورهٔ رونسانس اروپا، ترانه‌های واقع‌گرای عوام، در موسیقی رسمی تأثیری ژرف بخشیدند.[۲۹۹] فردوسی و شکسپیر با آن‌که هر دو شاعر خواص بودند، سخت در نمایش واقعیت استادی نمودند.

با وصفی که هر طبقه‌ای مطابق مقتضیات زندگی عملی خود، دارای هنری خاص است، گاهی خواص هنر عوام را خوش می‌دارند، و گاهی عوام به هنر خواص رغبت می‌نمایند: فولک‌لور معمولاً برای خواص خوشایند بوده و آثار ادبی رسمی مانند شعر هومه‌روس و دانته و سعدی و حافظ ، در زندگی مردم عادی راه داشته است.

از این‌ها گذشته، تاریخ تمدن نشان می‌دهد که هنر با آن‌که معلول زندگی عملی طبقات اجتماعی است، در موارد بسیار، در جریان علت خویش مؤثر افتاده و در جامعه تغییراتی پدید آورده است.

۲- گاهی سبک هنر یک طبقه با سایر شوؤن نظری آن طبقه هم‌نوا نیست. با آن‌که هنر طبقه، نمودار اندیشهٔ آن طبقه است، باز کراراً با سایر جلوه‌های اندیشهٔ آن طبقه مثلاً تکنیک و علم و فلسفه، تطبیق نمی‌کند. در یونان قدیم، با وضعی که تکنیک در مرحله‌ای ابتدائی بود، هنر به اوج کمال رسید، و در ایران فروافتادهٔ پس از اسلام، شعر سخت ترقی کرد. هم‌چنین هنرهای اروپای پس از رونسانس، با وجود ترقی فراوان خود، با ترقیات تکنیک همگام نشدند.

۳- گاهی سبک‌های هنرهای مختلف یک طبقه یك‌سان نیستند، در دورهٔ عتیق یونان، حماسه‌سرائی زنده و واقع‌گرای بود، اما صورت‌گری آن دوره، به تصنع و انتزاع و طرد واقعیت گرایش داشت.[۳۰۰] در جامعهٔ آزتک‌های(**Aztec**) قدیم، معماری و پیکرتراشی قوت بسیاری داشت، ولی پیکرنگاری ضعیف و ادبیات منحصر به خطابه‌بود. بر همین سیاق، موسیقی آزتک به گرد رقص آزتک نمی‌رسید.[۳۰۱] در عالم اسلام، مخصوصاً ایران، هنرهای ادبی در اکثر ادوار از هنر پیکرسازی و موسیقی پیش افتادند. در دورهٔ گوتیک(**Gothic**) اخیر، ادبیات رسمی بیش از نقاشی و مجسمه‌سازی به ذوق عوام نزدیک شد و "متل" (**Fable**) که از انواع ادبی دیرین عوام است. رواج گرفت.[۳۰۲]در دورهٔ باروک (**Baroque**) معماری و پیکرتراشی و پیکرنگاری کمابیش به موازات یك‌دیگر سیر می‌کردند، ولی در دورهٔ کارولینژی (**carol**ingiens) و آغاز دورهٔ رمانسک(**Romanesque**) و دورهٔ کنونی از یك‌دیگر فاصله گرفتند . در انگلیس قرن

---

[299]- L. Harap: <u>social roots of the arts,</u> 1949, P.84

[300]- A. Hauser: <u>The social history of art,</u> transl. S. Godman, vol. I, 1951 P. 81.

[301]-G. C. Vaillant: <u>The Aztecs of Mexico,</u> 1955, P. 159.

[۳۰۲]- هاوزر:<u>پیشین</u>، ص ۲۵۸.

یازدهم یعنی در دوره‌ي تسلط هنر انگلیس در اروپا، رسم و نقاشی تجلیاتی عالی به بار آوردند. اما معماری در وضع پست باقی ماند. در هلند قرن هفدهم، نقاشی تابع سبک نو رامبرانت بود، لیکن معماری از سبک کهنه‌ي رونسانس متابعت می‌کرد.[۳۰۳] مینیاتورهای قرون وسطای آیرلند انتزاعی و هندسی بود، ولی شعر آن زمان، به واقعیت عنایت داشت.[۳۰۴]، در انگلیس دوره‌ي الیزابت اول نقاشی به پایه‌ي درام نمی‌رسید. و در روسیه قرن نوزدهم، نهضت ادبی، برابری در عرصه‌ي پیکرنگاری نیافت.[۳۰۵]

۴- گاهی هر یک از هنرهای یک طبقه مشتمل است بر بیش از یک سبک. با آن‌که هنر عوام یا هنر خواص نمودار مسلم اندیشه‌ي اختصاصی آنان است، باز چه بسا در دوره‌ي واحدی هر یک از هنرهای آن دو طبقه، صورت واحد یک‌نواختی ندارند و از یک سبک در می‌گذرند. جمعی از اعضای طبقه‌ي سوداگر اروپا پس از دوره‌ي رونسانس به شیوه‌ي شعری کلاسی‌سیستم رغبت نمودند و گروهی از آنان سبک شعر رومانتی‌سیسم را استقبال کردند. در عصر حاضر، بسیاری از هنرمندان طبقه‌ي سوداگر اروپا به تنوعات وهمی شیوه‌ي رومانتی‌سیسم پای‌بندند ولی کسانی هم هستند که هنر واقع‌گرای می‌جویند.

در ایران پس از اسلام، زمین‌داران متنفذ همچنان‌که شیوه‌ي دیرین خراسانی را گرامی می‌داشتند، گاهی به‌شیوه‌ي عراقی نیز دل بستند.

۵- گاهی سبک هنر یک طبقه در جریان زندگی خود یك‌سان نمی‌ماند. شیوه‌ي کلاسی‌سیسم که در اروپای پس از رونسانس شگفت و عمدتاً زبان حال اشراف درباری بود، بارها تحول پذیرفت و بین واقع‌گرائی و واقع‌گریزی نوسان کرد.

هنرمندان پیرو شیوه‌ي رومانتی‌سیسم که عموماً از طبقه‌ي سوداگر برخاستند، در مراحل اولیه، مثبت و مبارز و مایل به واقعیت بودند. اما در مراحل بعدی و از جمله در قرن بیستم، آثاری منفی و بی‌شور و دور از زندگی به وجود آوردند، همچنان‌که در ایران، شیوه‌ي خراسانی، هر چه سالدارتر شد، با واقعیت بیگانه‌تر شد.

۶- گاهی آثار هنرمند واحدی در جریان زندگی او تغییر مي‌پذیرند. آثار بسا هنرمندان، با آن‌که مي‌باید از زمینه‌ي واحدی- طبقه‌ي اجتماعی آنان – نشأت گرفته باشند، یک‌دست نیستند. آثار منثور و منظوم دوره‌های مختلف عمر سعدی یا گوته از لحاظ واقع‌گرائی بر پای‌گاه یگانه‌ای قرار ندارند. شکسپیر در پاره‌ای از بندهای درام <u>رؤیای شب نیمه تابستان</u> (مثلاً صحنه‌ي اول، پرده‌ي اول) مانند مردی مرفه و بی‌کار به‌خیال‌بافی و تصنع مجال می‌دهد، ولی در <u>اوتللو</u> (**Othello**) (صحنه‌ي سوم، پرده‌ي اول) نسبتاً واقع‌بین و ساده‌گوست. و در مکبث() (صحنه‌ي سوم، پرده‌اول) و <u>هملت</u> (**Hamlet**)، (صحنه‌ي مربوط به گورکن) به‌زبان و اندیشه‌ي عوام می‌گراید. وردز ورث(**Wordsworth**) و کاله‌ریج(**Coleridge**) و سوتی(**Southey**) در آثار اولیه‌ي خود، انقلابی بودند، ولی در آثار بعدی افرادی محافظه‌کار شدند. سنفونی شادی‌بخش پنجم شوبرت(**Schubert**) با آثار خفقان‌آور بعدی او نمی‌سازد، و قطعات سرخوشی که هایدن(**Haydn**) در آغاز کار می‌ساخت ، با سنفونی‌های شورانگیز اواخر عمر او توافق ندارند.[۳۰٦]

این شش گونه اشکال – و نیز اشکالات دیگر- در تحقیق علم‌الاجتماعی حاضر پیش آمده‌اند، و چنان‌که از مطالب پیش بر می‌آید، با مقولات سبک‌شناسی استاتیک (ایستا) نمی‌توان آن‌ها را تبیین و حل و فصل کرد.

<u>تبین دینامیک سبک‌ها:</u>

حال که سبک‌شناسی استاتیک قادر به‌حل مسائل سبک‌های هنری نیست، ناگزیر باید با مقولاتی دینامیک (پویا) به هنر بنگریم و طرح سبک‌شناسی دینامیک را دراندازیم. بررسی دینامیک هنر به ما امکان می‌دهد که جریان دو سبک واقع‌گرای و واقع‌گریز – و نیز دو طبقه‌ي عوام وخواص- را از لحاظ مناسبات متقابل و درنگ‌ناپذیری که با یك‌دیگر و همچنین با سایر شؤون عملی و نظری جامعه دارند، دریابیم و پاسخی برای دشواری‌های یادشده بجوئیم. سبک‌شناسی استاتیک اصول و عناصر و عوامل اصلی هنر را به ما می‌شناساند، ولی قادر به تبیین تحولات و تداخلات و تأثیرات متقابل سبک‌ها نیست. از این‌رو باید سبک‌شناسی دینامیک را مکمل سبک‌شناسی استاتیک دانست.

---

[303] M. Schaorio: (style), in A. L. Kroeber(Edt.): <u>anthropology today</u>, 1953, P. 295

[۳۰۴]- هاوزر: <u>پیشین</u>، ص۱۵٤-۱۵۲.

[۳۰۵]- شابی‌رو، <u>پیشین.</u>

[۳۰٦]- هرپ،<u>پیشین</u>، ص ۱۰٤-۱۰۳.

مجموع عواملی را که در دینامیسم(پویائی) سبک‌ها و به‌طورکلی در فرهنگ جامعه دخالت می‌ورزند، در چهار مبحث مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم: دینامیسم شوؤن اجتماعی، دینامیسم داخلی طبقه‌ي اجتماعی، دینامیسم خارجی طبقات اجتماعی و دینامیسم شخصیت هنرمند، این چهار مبحث تا اندازه‌ای از عهده‌ي تبیین انحرافات سبک‌های هنری و حل مسائل سبک‌شناسی بر خواهد آمد و به‌این ترتیب روابط متقابل عمل و نظر و مناسبات هنر با سایر تجلیات نظری جامعه و مناسبات هنرهای مختلف با يك‌ديگر (دینامیسم شوؤن اجتماعی) از یک طرف و مناسبات قشرهای طبقه و تحولات طبقه (دینامیسم داخلی طبقه) از طرف دیگر، و آمیختگی طبقات و تحمیل فرهنگ خواص بر طبقه‌ي عوام و نفوذ نهاني فرهنگ عوام در فرهنگ خواص و تأثیر هنرپروران در هنرمندان (دینامیسم خارجی طبقات) از طرف دیگر، و نیز مقام و حرمت اجتماعی هنرمند و بینش و دانش و ژرف‌بینی او(دینامیسم شخصیت هنرمند)، مفتاح سبک‌شناسی خواهند بود.

الف. دینامیسم شوؤن اجتماعی

۱. روابط متقابل عمل ونظر

تردیدی نیست که سیر عملی و سیر نظری جامعه، همیشه در سطح واحدی صورت نمی‌گیرند، اندیشه، گاهی در ترجمانی واقعیت تولید جامعه، کندی نشان می‌دهد، و گاهی مانند رؤیا، از آن پیش می‌افتد و مقتضیات آینده را پیش‌بینی می‌کند.

عدم تطابق مراحل سیر عملی و سیر نظری جامعه از زمانی آغاز شد که کار عملی از کار نظری جدا گردید و طبقات دوگانه اصلی پدید آمدند. در جامعه‌ي متمدن، برخلاف جامعه‌ي ابتدائی، وحدت عمل و نظر از میان رفته است. در جامعه‌ي ابتدائی، هنرمستقیماً وابسته‌ي تولید اقتصادی بود. اما در جامعه‌ي طبقه‌ای متمدن، به‌سبب پیچیدگی تولید و جامعه و پیدایش سنن هنری، هنر راه و رسمی مستقل از راه و رسم تولید اقتصادی جامعه یافت. جدايي اندیشه از عمل، معمولاً به‌دو صورت ظاهر می‌شود:

۱- پس افتادن اندیشه از مقتضیات حال، یا دوام کردن اندیشه‌های پیشین.

۲- پیش افتادن اندیشه از مقتضیات حال، یا به استقبال آینده رفتن.

این دو نمود، هر دو حاکی از جدايي اندیشه از عمل موجوداند. در مورد اول، اندیشه، برخلاف عمل، رو به گذشته نوسان می‌کند و در مورد دوم، از واقعیت موجود می‌برد و به آینده می‌پردازد. نمونه‌ي مورد اول، بازگشت‌های مکرر اروپای غربی است به‌شیوه‌ي هنری کلاسی‌سیسم یونان و روم در طی ادوار پس از عصر رونسانس. نمونه‌ي مورد دوم، انقلاب فرهنگی روسو و ولتر است که پیش از انقلاب اجتماعی فرانسه درگرفت.

با این‌همه، جدايي نظر از عمل، امری مطلق نیست، و هیچ نظری نمی‌تواند بدون پای‌گاه عملی به‌وجود آید. پس در مواردی که نظر به‌جریان اصلی و مستقیم عمل جامعه بستگی ندارد، بی‌گمان به جریانات فرعی و مخفی و غیرمستقیم عمل وابسته است.[۳۰۷]

درست است که شوؤن نظری وسائل تکمیل و به‌بود زندگی عملی هستند و به‌اقتضای حوائج زندگی عملی پدید می‌آیند، ولی بر کسی پوشیده نیست که شوؤن نظری نیز ، پس از پیدایش، در جریان زندگی عملی تأثیر متقابل می‌بخشند. به‌عبارت دیگر، هر معلولی در عین آن‌که معلول است، خود نیز فعالیتی دارد و موجد تغییراتی در علت خویش می‌شود، از این‌رو جریان نظر در جریان عمل مؤثر می‌افتد. اگر تأثیر متقابل نظر را در عمل نادیده گیریم، بیهوده در ساده کردن جریان پیچیده‌ي واقعیت کوشیده‌ایم، و البته به‌خطا رفته‌ایم. اساساً علیّت یک‌سری در حوزه‌ي هیچ‌یک از علوم، حتی علم فیزیک صدق نمی‌کند، و اکثر جامعه‌شناسان و از آن‌جمله، جامعه‌شناسان دقیقی که هواخواهان بزرگ جامعه‌شناسی طبقه‌ای هستند، در تبیین تحولات نظری جامعه، نه‌تنها به بررسی عملی جامعه اکتفا نمی‌کنند[۳۰۸]، بلکه چنین نظر محدودی را به‌عنوان "مکانیسم" قابل رد می‌دانند.

---

[307]- W. Stark: The sociology of knowledge, 1958, PP. 287-290.

[308]-Friedrich Engels, in International publishers: selected. correspondence of Marx and Engels,(N.D.),P.475; V.Nadezhdina:(vulgar sociology in criticism), In International, literature,, No.3, 1937, P.86.

اندیشه از آن‌جا به وجود می‌آید که مورد لزوم جامعه است و بدون آن زندگی عملی میسر نمی‌شود. در این صورت، عوامل نظری با آن‌که از متفرعات زندگی عملی هستند، باز نقش و تأثیری دارند و مسلماً پس از ظهور، منشاء تغییراتی می‌گردند. عمل چگونگی نظر را تعیین می‌کند، ولی نظر هم در عمل تأثیر می‌گذارد. افکار و امیال و آرزوهای یک طبقه، وابسته‌ي زندگی تولیدی هستند و از آن می‌زایند. اما وقتی زاده شدند، خود به‌عنوان بخشی از واقعیت، مصدر فعل می‌شوند و با نیروی محرک خود، طبقه را به جنب‌وجوش می‌اندازند و در نتیجه، تحقق مقتضیات زندگی طبقه را تسریع می‌کنند. بنابراین، آن‌چه در یک وهله جزو دنیای نظر و واقعیتی ذهنی و فردی است، در وهله‌ي دیگر، بخشی از دنیای عینی و واقعیت اجتماعی می‌گردد.

اگر در شرایطی استثنائی، سبکی به وجود آید ولی مقتضیات عملی زندگی اجتماعی، بقای آن‌را ایجاب نکند، آن سبک مورد قبول قرار نخواهد گرفت. یک نسل پیش در انگلیس نسخه‌ي خطی اشعار روحانی قرن هفدم، توماس تراهرن(**Thomas** Traherne) به‌دست آمد. این اشعار که درباره‌ي طبیعت و کودکی سروده شده بود، سبکی داشت که بعداً نام رومانتی‌سیسم به خود گرفت. چون در قرن هفدهم عملاً شرایط بقای چنین سبکی وجود نداشت. این اشعار در جامعه‌ي آن دوره، تأثیری قابل نبخشید و متروک و مکتوم ماند.[۳۰۹] سبک هنر کالای صادرشونده نیست. وقتی می‌توان سبکی را از دوره‌ای به‌دوره‌ای یا از جامعه‌ای به جامعه‌ای انتقال داد که برخی از حوائج عملی آن دو دوره، یا آن دو جامعه، مشابه باشند. با وجود هم‌سایگی و مناسبات فراوان امپراتوری عثمانی با جوامع اروپائی، در گذشته هیچ‌گاه ادبیات اروپائی مورد استقبال ترک‌ها قرار نگرفت. زیرا زندگی عملی ترک‌ها چنین نیازی نداشت.

بنابراین، باید قائل شد که با وجود عدم توافق جزر و مدهای زندگی عملی و نظری، نظر اساساً تابع عمل است، انکار این واقعیت تنها از خیال‌بافان بر می‌آید. نظر تا زمانی که در عمل زمینه‌ای نیابد، چیزی جز توهمی بیهوده، یا فکری مرده و مومیائی‌شده نخواهد بود و تأثیری در زندگی واقعی نخواهد داشت.

تاریخ نشان می‌دهد که سبقت جریان نظر و عمل از یك‌دیگر و عدم توازی آن‌ها، نمودهائی کم‌دوام و زودگذرند و اگر این دو جریان را از آغاز تا انجام، مطمح نظر سازیم، متوجه می‌شویم که با وجود پس و پیش افتادن آن‌ها، باز این دو در پهنه‌ي طولانی زمان با یك‌دیگر توازی دارند. در جوامع متمدن بر اثر تقسیم کار و پیدایش طبقات، عالم نظر از عالم عمل جدایي گرفته و رابطه‌ي مستقیم آن‌دو، از میان رفته است. از این‌رو تحولات عالم عمل مستقیماً و فوراً در عالم نظر منعکس نمی‌شوند. ولی توازی غیرمستقیمی که می‌توان آن‌را به توازی دو خط "زیگزاک" تعبیر کرد، میان آن‌دو باقی مانده است. هر چه دوره‌ي سیر یک امر نظری و مثلاً دوره‌ي سیر یک هنر درازتر باشد، محور مسیر آن بیش‌تر به‌موازات محور مسیر عمل اجتماعی خواهد بود.

### ۲. مناسبات هنر و سایر تجلیات نظري جامعه

گفته شد که سیر هنری یک طبقه در مواردی بر سیر سایر جلوه‌های اندیشه‌ي آن طبقه انطباق نمی‌یابد. در این امر تردیدی نیست ولی هیچ‌گاه نمی‌توان از این عدم انطباق، چنین نتیجه گرفت که جریان هنر و سایر تجلیات اندیشه از یك‌دیگر مستقل و از زمینه‌ي طبقه‌ای آزاد و فاقد ضابطه و رابطه‌اند. هر یک از جلوه‌های اندیشه در عین بستگی به زمینه‌ي طبقه‌ای خود، برای خویش، راه و رسمی خاص دارند. راه و رسم خاص هر جلوه‌ي نظری، به‌وسیله‌ي امکانات و حوائج طبقه و درجه‌ي بستگی آن جلوه به‌جریان زندگی عملی جامعه، تعیین می‌شود. درجه‌ي بستگی یک جلوه‌ي فرهنگی به زندگی عملی، هر چه بالاتر باشد، محور مسیر آن به‌محور مسیر زندگی عملی نزدیک‌تر خواهد بود و برعکس، هر چه بستگی سیر جریان نظری به‌جریان عمل سطحی‌تر باشد، آن جریان نظری کم‌تر با عمل هماهنگي خواهد داشت و مسیر آن بیش از مسیر سایر جریانات نظری به‌صورت "زیگزاک" در خواهد آمد و از جریان عمل و مسیر آن انحراف بیش‌تری خواهد جست، از این‌رو چگونگی یا سرعت تحولات همه‌ي شوؤن نظری جامعه یك‌سان نیست، و به‌قول گوردون چایلد(**Gordon Childe**) گاهی مرزهای حوزه‌های مختلف فرهنگ با یك‌دیگر تطبیق نمی‌کنند.[۳۱۰] چنان‌که استارک (Stark) می‌نویسد، قوانین حقوقی جامعه چون سخت، به مناسبات اجتماعی و عملی

---

[309]- L.L. Schucking: The sociology of literary taste , 1944, P. 67.
[310]-V. G. Childe: social evolution, 1951, PP. 38-40.

زندگی بستگی دارند. بیش از دین و فلسفه با مقتضیات جامعه هماهنگي می‌نمایند. همچنین دین کمتر از حقوق، ولی بیش از فلسفه، به موازات جریانات زندگی عملی حرکت می‌کند.[۳۱۱]

با این‌همه، جلوه‌های مختلف اندیشه‌ي یک طبقه در جریان طولانی زمان با يك‌ديگر هم‌گامي و تناسب دارند. مثلاً نمی‌توان انتظار داشت که پس از انهدام یک طبقه، جلوه‌های اندیشه آن، یکی پس از دیگری منهدم نشوند. این بستگی بین همه‌ي جریان‌های نظری مخصوصاً بین تکنیک و هنر به‌شدت برقرار است. تکنولوژی در هنر سخت تأثیر دارد. زیرا اولاً مواد و وسائل جدیدی به هنر عرضه می‌دارد، ثانیاً شعور هنرمند و جهان‌بینی او تا حدود زیادی به‌وسیله‌ي تکنولوژی زمان تعیین مي‌شوند. از این‌رو بین رشد تکنیکی جامعه و کمال هنری، رابطه‌ای غیرمستقیم ولی ناگسستنی وجود دارد.[۳۱۲]

### ۳. مناسبات هنرهای مختلف یک طبقه

هنرهای یک طبقه چه بسا سیر یك‌سانی ندارند. اما عدم تطابق هنرها با يك‌ديگر ناقض بستگی کلی آن‌ها به دنیای عمل نیست. هنرها با آن‌که همه تابع زندگی عملی جامعه‌اند، باز هر یک برای خود جریان تکامل و انحطاط خاصی دارند، علت این است که هنرها از لحاظ امکانات وجودی از يك‌ديگر متفاوتند. مثلاً وسائل و سنن همه‌ي هنرها يك‌سان نیستند، و البته این امر مانع توازی مسیر آن‌ها می‌شوند.[۳۱۳] از این‌گذشته، چنان‌که پس از این خواهیم دید همه‌ي اعضای یک طبقه، از همه‌لحاظ تجانس ندارند، بلکه مشتعل بر گروه‌های متفاوتی می‌شوند، و هر گروه کار یا هنر خاصی را مورد تأکید قرار می‌دهد. به این ترتیب اختلافات گروه‌های داخل طبقه، به‌نوبه‌ي خود در جریان آفرینش هنری آن‌ها مؤثر می‌افتد و به عدم توازی هنرهای مختلف کمک می‌کند.

همچنین برخورد هنرهای مختلف به يك‌ديگر در سیر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. مثلاً در مغرب‌زمین هنر سینما، هنر داستان‌نویسی را به راه تازه‌ای انداخت، در عالم اسلامی بر اثر تحریم و تحقیر موسیقی و صورت‌سازی، هنرمندان به هنرهای دیگر روی بردند، و در نتیجه، هنر تزیین کتاب و کاشی‌سازی و قالی‌بافی ترقی کرد و نیز پیدایش عکاسی و گراورسازی در ایران و شاید همه‌جا، صورت‌گری را از سیر دیرین خود باز داشت- از جهتی پس انداخت و از جهتی پیش.

با وجود عدم انطباق یکایک مراحل جریان هنرهای مختلف با يك‌ديگر، باز جریان‌های کلی هنرهای یک طبقه جهت واحدی دارند. مثلاً در ایران، معماری که از قرن پنجم اسلامی رو به ترقی رفته بود، در قرن دهم فرو افتاد، ادبیات نیز از همین قرن دچار دگرگونی شد و پس از آن نقاشی که از قرن نهم شروع به ترقی کرده بود، تحت تأثیر شیوه‌ي هنری معروف به"هندی" به صورتی تازه درآمد.

## <u>ب- دینامیسم داخلی طبقه</u>

### ۱- قشرهای طبقه

یکی دیگر از عواملی که توافق زندگی نظری یک طبقه با مقتضیات زندگی عملی آن جلوگیری می‌کند، ضعف تجانس و وحدت طبقه است. هیچ طبقه‌ای نیست که سراسر یک‌دست و یک‌نواخت باشد. طبقه‌ي اجتماعی همواره مشتمل بر گروه‌های گوناگونی است که گرچه از لحاظ مصالح کلی هم‌بسته و همانندند، باز از لحاظ منافع خصوصی خود، گرفتار اختلافی نیز هستند و به‌عبارت دیگر، گروه‌ها یا قشرهای هر طبقه، در عین وحدت، دست‌خوش تشتت‌اند. تا آن‌جاکه در منافع يك‌ديگر شرکت دارند، متجانس‌اند، و تا آن‌جاکه منافع آن‌ها با هم نمی‌سازند، فاقد تجانس هستند. بدیهی است که تمایلات متعارض قشرهای هر طبقه در یک دوره، موجد تنوعاتی در هنر آن‌ها می‌شوند.

---

[۳۱۱]- استارک: <u>پیشین</u> ، ص۲۸۵-۲۸۴.

[312]-F. Boas: <u>Primitive art,</u> 1927, P.17.

[313]-A. Hauser: <u>The social history of art,</u> Tr. by S. Godman, vol. I. 1951, P. 153

از قرن چهاردهم و یازدهم به‌بعد -یعنی در دوره‌ای که طبقه‌ي سوداگر اروپا راه پیش‌رفت مـي‌پوئیـد، قشـر بـالای آن طبقه، تدریجاً از سایر قشرها جدا و به قشر پائین اشراف زمین‌دار نزدیک شد. پس شیوه‌ي کلاسی‌سیسـم اشـرافی مورد قبول این قشر افتاد و شوری یافت. در صورتی‌که سایر قشرهای طبقه‌ي سوداگر به‌شیوه‌های سـاده‌تری مخصوصاً به رومانتی‌سیسم گرایش می‌نمودند. به‌همین سبب از دوره‌ي گوتیک به‌این‌سـو همـواره از تجـانس هنـر کاسـت، و ایـن عدم تجانس در دوره‌ي باروک شدت گرفت، به‌طوری‌که از آن پس دیگر تشخیص قاطع مقولـه‌هـای هنـری میسـر نبـود، در نتیجه، هنرمنـدان هـمزمـان ماننـد کـاراواجو(**Caravaggio**) و پوسـن(**poussin**) و روبـنس(**Rubens**) و هـالس(**Hals**) و رامبرانت و وان‌دایک(**Vandyck**) به جناح‌های متفاوت تعلق یافتند.[۳۱٤] در قرن نوزدهم بر اثر تشتت شدید طبقه‌ي سـوداگر اروپا، جریان‌های گوناگونی در هنرها پدید آمدند. مثلاً قشری به هنر انتزامی رغبت نمود و نغمـه‌ي "هنـر بـرای هنـر" سـر داد. در صـورتی‌کـه قشـر دیگـري مرکـب از کسـانی ماننـد مـوریس (**Morris**) و راس‌کـین(**Ruskin**) و آرنولـد(**Arnold**) ، کمابیش واقع‌گرائی و نتایج هنر را مورد تأکید قرار دادند.[۳۱۵]

### ۲- تحولات طبقه

عامل دیگری که در سیر نظری جامعه تأثیر بـه‌سـزا دارد، تحـولات طبقـات اجتمـاعی اسـت. مـی‌دانـیم کـه هـیچ طبقه‌ای ثابت نمی‌ماند، بلکه پس از پیـدایش، از مراحـل مختلـف مـی‌گـذرد و سـرانجام جـای خـود را بـه طبقـه‌ي دیگـری می‌دهد، جریان حرکت کلی طبقه – هرچه باشد- مراحل متفاوتی را در جریان نظری زندگی طبقه پیش می‌آورد.

در دوره‌ای که یک طبقه آغاز رشد می‌کند، بـه ضـرورت خـوش‌بـین و مثبـت و امیـدوار اسـت، زیـرا جریـان حـوادث جامعه به سود آن است. طبقه چون در چنین دوره‌ای کامروا و بالنده است، واقعیت را موافق حال خود مـی‌بینـد، البتـه بـا اشتیاق به واقعیت می‌نگرد و به نظام عینی جامعه و طبیعت دل می‌بنـدد. پـس اندیشـه‌ي ایـن دوره، بـیش از اندیشـه‌ي دوره‌های دیگر تکاملی و عملی است و بر واقعیت منطبق می‌شود.

هنر طبقه‌ي بالنده هم، البته در طی دوره‌ي بالندگی طبقه، مثبت و خلاق و درخشـان است، چنان‌کـه در اروپـای دوره‌ي رنسـانس با ترقی طبقه‌ي سوداگر، هنری واقع‌گـرای فـراهم آمـد. ایـن هنـر کـه "هنـر ملـی" خوانـده شـده اسـت، همراه بـا مفهـوم ملیـت در ایتالیـای قـرن چهـاردهم هـم زاده شـد، و آفریننـدگان آن بـدون وحشـت بـه تـاریخ نگریسـتند و به‌وسیله‌ي دانش جدیدی که در باره‌ي جامعه و طبیعت به دست آمده بود، انسـان را در چهـارچوب تـاریخ مطالعـه کردنـد. پس هنر رنگ و شـور حماسـی بـه خـود گرفـت، و سـپس بـا غلبـه‌ي سـوداگران بـر زمـین‌داران، هنرمنـدان بزرگـی ماننـد شکسپیر و گوته و شیل‌لر قد علم کردند.

در این‌گونه شرایط، طبقه‌ي نو که می‌خواهد بر طبقه‌ي کهنه غلبه کند، مردم عادی را به همکاري مـی‌خوانـد، و مردم عادی که واقع‌بینی و طغیان و اصلاح‌طلبی طبقه‌ي نو را به سود خود می‌یابند، همکـاري آن‌را مـي‌پذیرنـد. در جریـان همکاري طبقه‌ي نوخواسته با عوام، طبقه‌ي نو که به‌طور موقت پیش‌رفت عوام را برای مقاصد خویش مفیـد مـی‌بینـد، بـا شوق به فرهنگ عوام رو می‌کند و با واقع‌گرائی دیرین عوام، واقع‌گرائی نوبنیاد خود را نیرو می‌بخشد. بنابراین، هنر عـوام صاحب اعتبار می‌شود، و ضمناً از آمیختن آن با هنر طبقه‌ي نو، هنر ملي واقع‌گرای تحقـق مـی‌یابـد، مـثلاً در اروپـا هنگـام غلبه‌ي سوداگران بر زمین‌داران، طبقه‌ي نو برای انهدام جهان‌بینی زمین‌داران و کلیسا که حـامی زمـین‌داران بـود و ضـمناً برای تقویت متحد خود -عوام، با زبان اشرافی لاتین درافتاد و کوشید تا زبان عـوام را جانشـین آن کنـد، چنـان‌کـه دانتـه در <u>کمدی الهی</u> زبان عوام را به کار برد.[۳۱٦]

اما طبقه‌ي نو، پس از آن‌که به‌حد کفایت تکامل و قوام می‌یابد، البتـه دیگـر بـا خطـر انهـدام روبـرو نیسـت، .پـس مساعی خود را از هدف‌های عملی پیشین بر می‌گیرد و به تفنن می‌پردازد، ظرافت‌پرست و خرده‌سنج می‌شود. مثلاً در مرحله‌ي بلوغ سوداگری، هنرمندانی مانند ترولوپ(**Trollope**) آثار سرگرم‌کننده‌ای می‌آفریننـد، و امثـال بـالزاک و دیکـنس جسورانه به انتقاد جامعه‌ي خود مـی‌پردازنـد.(و پوشـیده نیسـت کـه انتقـاد اینـان ماننـد هنـر تفننـی آنـان، بـرای طبقـه‌ي قوام‌یافته سوداگر خطری در بر ندارد، و از این‌رو بدون دشواری و آزادانه تحقق می‌پذیرد). در چنین وضعی طبقه‌ي نیرومند

---

۳۱٤- <u>همان</u>، ص ٤٢٤.

315-L. Harap: <u>social roots of the art,</u> 1949, P. 85.

۳۱٦- <u>همان</u> ، ص ۴۹-۴۵.

قاهر نه‌تنها دیگر تقویت مردم را لازم نمی‌بیند، بلکه سرکوبی آنان را ضرور می‌یابد. عوام که در مرحله‌ي پیش به اعتماد وعده‌های خوش طبقه‌ي نو، صادقانه در کنار آن طبقه، مبارزه و فداکاری کرده‌اند، اکنون خواهان ایفای آن وعده‌ها هستند. اما ایفای آن وعده‌ها، به مصلحت طبقه‌ي نو نیست. پس طبقه‌ي نو همچنان‌که با عوام در می‌افتد، از فرهنگ واقع‌گرای عوام نیز روی می‌گرداند و هنر خود را سخت از هنر عوام تفکیک می‌کند، در قرن هفدهم اروپا هنر خواص از واقع‌گرائی دور، و هنرهای رسمی و اختصاصی سوداگران آغاز می‌شوند.

دوره‌ي تکامل طبقه‌ي نو که در آغاز با تکامل عوام و تمام جامعه منافاتی نداشت، سرانجام به‌سر می‌آید و انحطاط آن طبقه شروع می‌شود. در این دوره چهره‌ي واقعیت که حاکی از انحطاط طبقه‌ي فرسوده است، در نظر آن طبقه، زشت و زننده می‌نماید. پس آن طبقه از واقع‌گرائی می‌گریزد، و از آن‌پس مسائل واقعی حیات را نادیده می‌گیرد و به وهم پناه می‌برد. در چنین دوره‌ای انتقاد از طبقه‌ي منحط، کاری خطرناک و وسیله‌ي تسریع انحطاط آن است. پس خداوندان جامعه تا جائی که می‌توانند، انتقاد اجتماعی را سر می‌کوبند. به‌ناگزیر هنر از شور انتقادی خالی و از زندگی و کشاکش خطیر آن دور می‌شود.

## <u>ج- دینامیسم خارجی طبقات اجتماعی</u>

### ۱- آمیختگی طبقات

چنان‌که گفته شد، قطب‌های دوگانه‌ي جامعه – عوام و خواص- هر یک در طی زمان دچار تحول می‌شوند، از حضیض به اوج می‌رسند، و به هنگام خود، سقوط می‌کنند، کیفیت نخستین خود را از دست می‌دهند و با کیفیت جدیدی ظاهر می‌گردند. از این‌رو هر یک از دو قطب جامعه، در طی تاریخ به‌صورت چند طبقه جلوه‌گر می‌شوند. در قطب عوام طبقه‌ي برده (در دوره‌ي بردگی)، طبقه‌ي کشت‌کار (در دوره‌ي زمین‌داری) و طبقه‌ي کارگر (در دوره‌ي سوداگری)....
در قطب خواص، طبقه‌ي برده‌دار( در دوره‌ي بردگی)، طبقه‌ي زمین‌دار(در دوره‌ي زمین‌داری)، طبقه‌ي سوداگر(در دوره‌ي سوداگری) .....

باید متوجه بود که یک طبقه‌ي جدید، از خارج جامعه داخل آن نمی‌شود، بلکه خود قسمتی از یک طبقه‌ي کهن است که بر اثر تغییرات دائمی زندگی اجتماعی شدیداً دگرگون شده و قلب ماهیت کرده است. پس می‌توان گفت که هر طبقه‌ای در ذات خود دست‌خوش تناقض است، و طبقه‌ي نو از بطن طبقه‌ي کهنه زاده می‌شود و از این جهت، همچنان‌که طبقه‌ي کهنه، راه زوال مي‌پیماید، طبقه‌ي نو رو به کمال می‌رود.

البته هر یک از طبقات قطب خواص یا عوام جامعه- خواه ضعیف؛ خواه قوی برای خود جهان‌بینی خاصی دارند، و جهان‌بینی آن‌ها دارای نفوذ کم یا زیاد است. پس جریان اندیشه‌ي طبقه‌ي بارز جامعه به‌نحوی از انحاء از جریان اندیشه‌ي طبقه‌های دیگر هم، تأثیر بر می‌دارد و بر اثر آن، کمابیش از مسیر خود انحراف می‌جوید. به‌بیان دیگر، فرهنگ رسمی جامعه با آن‌که انعکاس زندگی یک طبقه‌ي بارز است، انعکاس تضادهای سایر طبقات جامعه نیز هست، و گذشته از تمایلات طبقه‌ي بارز موجود، تمایلات طبقه‌ي فروافتاده پیشین یا طبقه‌ي فراشونده‌ي آینده را هم در بر دارد.

اندیشه‌ي فرد انسان صرفاً انعکاس مکانیکی و ساده‌ي طبقه‌ي او نیست، بلکه نمودار همه‌ي تناقض‌های طبقه‌ای جامعه و مجموع روابط اجتماعی است، و در این‌صورت نباید متوقع بود که هنر خاص یک طبقه، با آن‌که وابسته آن طبقه است، به‌هیچ‌روی از مقتضیات آن طبقه انحراف نجوید زیرا چنان‌که گفتم، در هر جامعه‌اي طبقات چندی هستند و اندیشه‌ي هر یک به‌نوبه‌ي خود، منشاء آثاری است. از این‌رو هر اثر هنری با آن‌که کاملاً یگانه به نظر مي‌رسد، از عناصر متناقض خالی نیست. حتی هنر ساده‌ي عوام هم "پاک" نیست، چنان‌که هنر عامیانه‌ي قرون وسطی از اساطیر و رسوم عشیره‌ای یونان و روم باستان و فرهنگ مسیحی و حوادث جاری جامعه مرکب بود. <u>دون کیشوت</u> اثر سروانتس حاکی از جدال واقعیت و خیال است، در اسپانیای قرن شانزدهم. ولی این نکته تنها نکته‌ي آن کتاب نیست. اشعار بلیک (**Blake**) گویاي واکنش پیشه‌وران جزء شکست‌خورده‌اند در مقابل نهضت صنعتی. اما از این موضوع تجاوز می‌کنند و جنبه‌ي مخرب و غیرانسانی صنعت جدید را به‌طورکلی نمایش می‌دهند. <u>شاهنامه</u>ي فردوسی انعکاس مستقیم آرزوهای طبقه‌ي درهم‌شکسته‌ي زمین‌دار(دهقان) است، اما برای سایر طبقات نیز مایه‌هائی دارد.

تناقض همیشه در جامعه، یا یکی از طبقه‌های آن وجود دارد. اما در دوره‌هائی که طبقه‌ي اصلی در دوره‌ي کمال و درست بر جامعه مسلط باشد، نیروی تناقض، نیروئی ناچیز است و چندان خودنمائی نمی‌کند. در چنین دوره‌هائی فرهنگ طبقه‌ي اصلي، فرهنگ‌های طبقات فرعی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و به‌عنوان فرهنگ متجانس همه‌ي جامعه جلوه‌گر می‌شود. اما در دوره‌های بحرانی که طبقه‌ي اصلی به‌شدت به زوال می‌گراید و طبقه‌ي دیگری، توش و توان می‌یابد، تناقضات فرهنگی عاملی مؤثر می‌شوند. پس تجانس فرهنگی جامعه از میان می‌رود، و جریان فرهنگ اصلی سخت دگرگون و نامتجانس و کم‌نیرو می‌گردد. در بادی امر، فرهنگ طبقه‌ي بارز مورد شک و بدگمانی مردم قرار می‌گیرد، و سپس بر اثر تشدید بحران، بدگمانی مردم نسبت به فرهنگ رسمی به بی‌اعتقادی می‌کشد و به طرد فرهنگ قدیم و ایجاد فرهنگ نو می‌انجامد، اما فرهنگ نو در آغاز، از فرهنگ رسمی منسوخ، استقلال ندارد. زیرا طبقه‌ي نوئي که فرهنگ نو را به بار می‌آورد، هنوز قائم‌به‌ذات نشده است و ناگزیر فرهنگ آن در قوالب فرهنگ کهنه ریخته می‌شود، چنان‌که سوداگران اروپا در آغاز کار در مقابل زمین‌داران دین‌پرور که متحد کلیسا هستند، به مبارزه‌ي خود رنگ دینی می‌دهند و مبارزه‌ي اقوام غیرعرب مخصوصاً ایرانیان بر ضد حکمرانان عرب که حکومتی دینی دارند صبغه‌ي دینی دارد.

باز از این‌جاست که آثار هنرمندان دوره‌های آرامش اجتماعی عموماً یک‌دست و یک‌نواخت‌اند. ولی آثار هنرمندان دوره‌های بحرانی، تنوع و تناقض آشکار دارند. آثار سعدی شیرازی با آن‌که از واقع‌گرائی بارورند، با تصنع و لفاظی هم بیگانه نیستند. در رونسانس ایتالیا، پیکرنگاری فرا آنجلیکو( Fra **Angelico**) هنر دینی گوتیک و هنر زنده‌ي رونسانس را با هم آمیخته است. تصاویر کاستانیو(Castagno) و اوچلو(**Uccello**) و پسللینو (Pesellino) و گوتسولی(Gozzoli) نیز چنین‌اند.[۳۱۷]

تنوعات سبکی یک هنرمند، هر چند که شاید از تأثیر عواملی مانند سن و بیماری و حوادث خصوصی خالق خود بر کنار نباشند، بیش از همه با تحولات سریع دوره‌های بحرانی قابل تبیین‌اند. آثار موسیقی هایدن به‌تناسب تحولات عصر او تنوع دارد. هایدن در آغاز کار مانند اکثر موسیقی‌دانان عصر خود، در خدمت اشراف بود، و از این جهت هنری موافق حال آنان می‌آفرید. اما بعداً که بازار اجتماعی هنر دگرگون شد، و سوداگران نوخاسته اهمیت یافتند و کنسرت‌های عمومی رواج گرفتند، هایدن نیز شیوه‌ي تازه‌اي پیش گرفت و مطابق توقعات سوداگران که از قیود و سنن و تشریفات اشرافی برکنار و بیزار بودند، به ساختن قطعاتی مردم‌پسند پرداخت. سنفونی پنجم شوبرت پرشور و نشاط‌آوراست، ولی آثار بعدی‌اش چنین نیستند، زیرا پس از سنفونی پنجم، دنیای خندان پیرامون او دگرگون شد.[۳۱۸] الکساندر بلوک(**Alexander** Block) که شاعری عارف‌پیشه و سمبولیست بود، بر اثر انقلاب بزرگ روسیه دگرگون و واقع‌گرای شد.

همچنین پریشانی یا التقاط سبکی هنرمند را که حاکی از اندیشه‌ای متزلزل و جهان‌بینی ناسنجیده‌اي است، می‌توان به‌تناقضات اجتماعی دوره‌ي بحرانی نسبت داد. در جامعه‌هائی که بحران دیرزمانی دوام آورد، عدم تجانس فرهنگی هم، طولانی خواهد شد، آن‌گاه تناقض، تاروپود حوزه‌های مختلف فرهنگ را در خواهد نوردید، سبک‌های هنری را خواهد آمیخت و ترک‌جوش نیم‌خامی به‌بار خواهد آورد.

مشرق‌زمین به‌سبب عواملی که در خور پژوهش دامنه‌دارند، برخلاف مغرب‌زمین مراحل تکاکمل اجتماعی را منظماً نپیموده و انتقال آن از مرحله‌ي کشاورزی به مرحله‌ي سوداگری تا زمان حاضر تحقق کامل نپذیرفته است. از آغاز دوره‌ي کشاورزی تا قرن کنونی، تولید کشاورزی وسیله‌ي اصلی زندگی مشرق‌زمین به‌شمار رفته، و تجارت و زندگی شهری ترقی چندان نکرده‌اند. در طی این عصر طولانی، بازرگانی یا اساساً در انحصار امیران و کاهنان بوده یا به‌وسیله‌ي آنان به‌شدت کنترل شده، و در نتیجه، رونق پای‌داری نیافته است. چون بازرگانی یکی از عوامل عمده‌ي تحولات سیاسی و اقتصادی است، رکورد آن به رکورد عمومی جامعه و تثبیت طبقات اجتماعی انجامیده و از رشد طبقه‌ي سوداگر و غلبه‌ي آن بر طبقه‌ي زمین‌دار جلوگیری کرده است.[۳۱۹]

---

[۳۱۷]- هاوزر: پیشین، ص۲۹۳.

[318] -W. Stark: The sociology of knowledge,1958, P. 26.

[۳۱۹].هاوزر: پیشین، ص ۸۷، .J. Lindsay: Song of a falling world ,1945, PP. 13-14

بی‌گمان درنگ دیرپای بازرگانی در سراسر روابط اجتماعی و فرهنگ‌های مشرق‌زمین منعکس شده است- دوام حکومت‌های استبدادی و اقتدار شدید ادیان و طبقه‌ي برده‌دار و طبقه‌ي زمین‌دار را می‌توان از نتایج آن دانست.[۳۲۰] چنین اوضاعی آمیختن و آشفتن جهان‌بینی‌ها و سبک‌ها را ایجاب می‌کند. آمیختگی جهان‌بینی‌های طبقات مختلف در چین قرن هفتم مسیحی سبب شد که در نقاشی سبک واقع‌گرای پی تسونگ (Pei Tsung) به‌رهبری لي‌سوشون( Li Szuhsun) به‌موازات سبک واقع‌گریز نان‌تسونگ(Nan Tsung) به‌رهبری وانگ‌وی (Wang Wei) دوام آورد.[۳۲۱] در نقاشی ژاپونی در مقابل سبکی انتزاعی که مبتنی بر مذهب بودائی زن (Zen) بود، سبک توسا(Tosa) که پا بر سنن زنده‌ي ملی داشت، مدت‌ها قد علم کرد، و در همان حین از آمیختن آن دو سبک، سبک کانو(Kano )به‌وجود آمد و در کنار آن دو قرار گرفت.[۳۲۲]

در ایران، از قرن نهم هجری به‌این سو، به‌اقتضای ترقی سوداگران شهری، ادبیات رو به سادگی رفت، ولی قطع و توقف رشد سوداگران و دوام حکومت‌های فئودال مانع غلبه‌ي تام شیوه‌های جدید عراقی و هندی بر سبک کهنه‌ي خراسانی گردید. در نتیجه‌ي هر سه شیوه به‌موازات يك‌ديگر جریان یافتند، و حتی در يك‌ديگر رخنه کردند. عامل دیگری که ممکن است باعث آمیختگی فرهنگ‌های طبقات و عدم استقلال فرهنگ هر طبقه شود، وجود گروه‌هائی است که می‌توان آن‌ها را "طبقه‌ي متوسط" نامید. این "طبقه" دارای استقلال و ثبات کافی نیست، ولی در عین بی‌ثباتی و استهلاک در دو قطب جامعه، برای خود راه و رسمی دارد، و می‌تواند در برخی از دوره‌های تاریخ در جریان فرهنگ بارز جامعه مداخله‌ي قابل کند. نمونه‌ي برجسته‌ي ترک‌تازی فرهنگ "طبقه‌ي متوسط" در کشورهای اسکاندیناوی مخصوصاً نروژ فرن نوزدهم نمایان است.

جامعه‌ي نروژ در این زمان جامعه‌ي مردم میانه‌حال- زمین‌داران کوچک و- پیشه‌وران و بازرگانان کم‌اهمیت – است این‌گونه مردم از طرفی، برخلاف خداوندان زور و زر، ناچارند که برای معیشت خود، کار و تلاش کنند و از طرف‌دیگر برخلاف رنج‌بران تهی‌دست، صاحب ابزار کار و سرمایه‌اند و معمولاً مزدور کسی نیستند. در نروژ قرن نوزدهم، این طبقه در بین سایر طبقات اجتماعی اعتبار دارد. در این کشور از قدرت‌های اشرافی بزرگ و ثروت‌های هنگفت اثری نیست. و فقر و عواقب آن در مراتب پائین جامعه بی‌داد نکرده است. در تاریخ گذشته‌ي نروژ، هیچ‌گاه کشت‌کاران به‌صورت " سرف" در نیامدند و زمین‌داران بزرگ پیدا نشدند. در دوره‌ي جدید، نیز نه انقلاب فرانسه در اوضاع نروژ دورافتاده، تأثیر می‌کند، و نه شکست ناپولئون و غلبه‌ي استبداد و سیر قهقهرائی اروپای قرن نوزدهم می‌تواند جامعه‌ي نسبتاً آزاد نروژ را دگرگون سازد، حتی اقتصاد صنعتی قادر نیست نروژ را مانند اکثر کشورهای اروپا، به‌سهولت فرا گیرد. از این‌رو، فرصتی پیش نمی‌آید تا دو طبقه‌ي جامعه‌های صنعتی جدید در نروژ قرن نوزدهم هم به‌بار آیند و طبقه‌ي متوسط را تحت‌الشعاع قرار دهند. پس پیشه‌وران و بازرگانان کوچک یکه‌تاز جامعه‌ي نروژ می‌شوند، و جهان‌بینی اختصاص خود را به‌آسانی بر دیگران تحمیل مي‌کنند. کشت‌کاران که هنوز استقلال و شخصیت خود را از دست نداده‌اند، آرمان‌های پیشه‌وران شهری را از آرمان‌های خود دور نمی‌بینند و کارگران شهری که بیش‌تر مزدور کارخانه‌های کوچک کشتی‌سازی هستند، هنوز مقام و اقتدار اجتماعی ندارند، و در نتیجه از وجدان و بصیرت و جهان‌بینی مستقل محرومند. به این‌سبب، همه‌ي اصناف جامعه بر جای پای پیشه‌وران و کسبه گام می‌گذارند و از دیده‌ي آنان به جهان می‌نگرند. فقط از اواسط سده‌ي نوزدهم که اقتصاد صنعتی آرام آرام به نروژ راه می‌یابد، ارکان جامعه‌ي کهن اندکی تکان می‌خورند. طبقه‌ي متوسط احساس تزلزل می‌کند و خود را بین دو قطب جوامع جدید – خداوندان صنعت و تجارت از یک‌سو و کارگران مزدور و بي‌نوا از سوی دیگر در نوسان می‌یابد- مسلماً در چنین جامعه‌ای، فرهنگ طبقه‌ي متوسط حکمروا می‌گردد و در جریان فرهنگ عوام و خواص مداخله می‌کند. پس فرهنگ "کاسبانه"ي طبقه‌ي متوسط رواج می‌گیرد، و اهل هنر مانند هنریک ایبسن( **Henrik Ibsen**) نماینده‌ي این فرهنگ می‌شوند.[۳۲۳]

### ۲. تحمیل فرهنگ خواص بر عوام

---

[۳۲۰]- هاوزر، پیشین، ص ٤٤.

[321]- H. Rubissow: Art of Asia ,1954, P. 62.

[۳۲۲]- همان، ص۹۸.

[۳۲۳]- ا. ح. آریان‌پور: "سرگذشت دردناک ایبسن ،" مجله‌ي صدف ، شماره‌های سال ۳۷-۳۶.

بدیهی است که اندیشه‌ي هر طبقه‌ای وسیله‌ای برای حفظ مصالح آن طبقه است و با مقتضیات آن توافق دارد. مقتضیات عملی عوام، اندیشه‌ي معینی را که با اندیشه‌ي دور از عمل خواص، تفاوت فاحش دارد، ایجاب می‌کند. ولی در اکثر جوامع اندیشه‌ي عوام از دست‌یاز خواص مصون نمی‌ماند. غلبه‌ي عملی خواص بر عوام، در حوزه‌ي نظر هم منعکس می‌شود، و بر اثر آن، عناصری از اندیشه‌ي خواص بر اندیشه‌ي عوام تحمیل می‌گردد. محرومیت عوام از وسائل زندگی ایجاب می‌کند که برای تحقق و ابراز اندیشه‌ي خاص خود به‌حد کفایت امکان نداشته باشند. از این‌جاست که عوام درست موافق مقولات زندگی تولیدی خود نمی‌اندیشند، بلکه دچار ابهام و گیجی می‌شوند، به‌سهولت زیر بار اندیشه‌ي خواص می‌روند و به اسارت وجدان یا شعوری کاذب – کاذب نسبت به‌مقتضیات زندگی طبقه‌ي خود – در می‌آیند. خواص که قطب نظری جامعه‌اند با آگاهی و تدبیر و نقشه‌کشی، و عوام که قطب عملی جامعه‌اند، بدون هشیاری اجتماعی کافی، زندگی می‌کنند. به‌ناگزیر فرهنگ قطب اول تا حدود وسیعی در فرهنگ قطب دوم مؤثر می‌افتد و فرهنگ رسمی همه‌ي جامعه به‌شمار مي‌رود.

هالب واتکس(**Halb Wachs**) درباره‌ي جامعه‌ي شهری چنین می‌نویسد: یک طبقه هست که جهت فعالیت عمومی را تعیین می‌کند و آن بالاترین و داراترین طبقه‌ي جامعه است. مي‌توان آن‌را "طبقه‌ي حاکم" خواند، زیرا نه‌تنها از قدرت مادی و سیاسی و اقتصادی برخوردار است، بلکه اندیشه‌ي آن‌هم در طبقات پائین‌تر تأثیر می‌کند.[۳۲۴] از این روست که خواص معمولاً فرهنگ محدود طبقه‌ي خود را، فرهنگ سراسر جامعه به‌شمار می‌آورند.

به همان اندازه که زندگی علمی عوام زیر سلطه‌ي خواص جامعه است، هنر عوام نیز از هنر خواص رنگ و مایه می‌گیرد. بنابراین الزاماً عناصری از هنر تجملی و غیرعملی خواص در هنر عملی و واقع‌گرای عوام داخل می‌شود. به‌این سبب است که فولک‌لور ، با تمام واقع‌گرائی و خوش‌بینی و امیدواری خود، از خیال‌بافی‌های ناسالم لاهوتی خالی نیست و در فولک‌لور اقوام مختلف، کوشش سعادت‌بخش انسانی وابسته‌ي نیروهای غیرانسانی پنداشته می‌شود، و کامیابي‌های تاریخي اقوام بشری به افراد تک و استثنائی که جنبه‌ای غیرانسانی دارند، منتسب می‌گردد. مثلاً داروشناسی را به سلیمان ، خانه‌سازی را به هوشنگ، باده‌اندازی را به جمشید، گفتار را به کیومرث و کتابت را به بوداسف، نسبت می‌دهند.

از این گذشته، بر اثر غلبه‌ي اندیشه‌ي خواص بر اندیشه‌ي عوام، گاهی مقولات هنری خواص و ترانه‌های خنیاگران درباری در فولک‌لور راه می‌یابند، و گاهی صورت‌ها یا قالب‌هاي هنر عوام اساساً از خواص گرفته می‌شوند.[۳۲۵]

### ۳. نفوذ نهانی فرهنگ عوام در فرهنگ خواص

با وجود استیلای اندیشه‌ي خواص بر اندیشه‌ي عوام، باز فرهنگ عوام نیز در جریان فرهنگ خواص سخت مؤثر می‌افتد. از یک‌سو، هنر عوام با آن‌که نسبت به هنر خواص ساده و بی‌پیرایه است، چون از زندگی عملی طبقه‌ي مولد بر می‌خیزد و پیکار درنگ‌ناپذیر و قهرمانی نوع انسان را نمایش می‌دهند، ذاتاً زنده و گرم و پرشور است. از این‌رو هنرمندان خواص نیز از آن بی‌نیاز و برکنار نمی‌مانند. هنر عوام چون زاده‌ي طبع فردی واحد نیست و در طی قرون و در جریان زندگی نسل‌ها پاک و پرداخته و زبان‌دار شده است، گنجینه‌ي بزرگی برای بهره‌برداری هنرمندان خواص است. از سوی دیگر، خواص جامعه به‌سبب نیازی که به ساخته‌های هنری فراوان دارند، ناگزیر از آنند که در موارد بسیار مستقیماً از هنر عوام سود جویند و تهیه‌ي بسیاری از آثار هنری مخصوصاً تصویر و مجسمه و عمارات را که محتاج دست‌ورزی و کار خشن لطافت‌زدای‌اند، به هنرمندان عوام واگذارند، و از این ره‌گذر به جهان‌بینی عوام مجال خودنمائی دهند. از این‌ها گذشته، چون بر اثر تسلط اقتصادی و فرهنگی خواص بر عوام، عناصری از فرهنگ خواص در فرهنگ عوام راه می‌یابند، هنر عوام از جهاتی در دیده‌ي خواص مأنوس و مطلوب جلوه می‌کنند و در نتیجه مورد اعتنای آنان قرار می‌گیرد، چنان‌که بخش‌هائی از فولک‌لور مانند افسانه‌های کودکان با همه‌ي سادگی خشن خود، خواص را خوش می‌آیند.

می‌دانیم که در بعضی از دوره‌ها، طبقه‌ي بالا به علت‌هائی که پیش از این نام بردیم، به طبقه‌ي پائین جامعه نزدیک می‌شود. در چنین دوره‌ها بي‌گمان، نفوذ فرهنگ عوام در فرهنگ خواص فزونی می‌گیرد. .در دوره‌هائی که

---

[324]-H. Halb Wachs: The psychology of social class , 1958, P. 41.
[325]- L. Harap: social roots of the arts ,1949, P. 128.

تحولات سریعی مانند بحران اجتماعی روی می‌دهند، مجال‌های مناسبی برای رخنه کردن فرهنگ عوام در فرهنگ طبقه‌های دیگر فراهم می‌آیند. نمونه‌ي چنین دوره‌ای اواخر قرون وسطای اروپاست: در این زمان طبقه‌ي نوزاد سوداگر به‌قصد ایستادگی در برابر طبقه‌ي کهن‌سال زمین‌دار، دست دوستی به‌سوی عوام دراز کرد و در نتیجه‌ي آن، فرهنگ عوام چند گاهی با فرهنگ سوداگران آمیخت، و هنر عوام ارج بسیار یافت.[٣٢٦]

هنرمندان بزرگی که آثارشان متصف به‌صفت "ملی" شده‌اند، همواره از هنر عوام برخوردار بوده اند. هنر ملی هنری است که عناصر و قوالب و طرز دلالت آن از زندگی مردم گرفته شده است و از این‌رو، این هنر برای همه‌ي جامعه، کمابیش بامعنی و دل‌پذیر است و به وحدت اجتماعی یا ملیت کمک می‌کند. هنر ملی عین هنر عوام نیست: برخلاف هنر عوام، به‌وسیله‌ي شخصیت‌های معینی پدید می‌آید، و از امکانات تکنیکی زمان خود، بهره‌ي کامل می‌برد. به بیان دیگر، هنر ملی مؤثرترین عناصر گذشته و حال را به یاری می‌گیرد.

راز عظمت هنر ملي در این است که سنت‌ها را موافق نیازهای موجود جامعه دگرگون می‌کند و به زندگی مردم زنده پیوند می‌دهد. شاهنامه‌ي فردوسی نمونه‌ای از هنر ملي است. رواج فراوان آن در جامعه‌ي ایرانی گویای آن است که فردوسی از یک‌سو نسبت به مواریث دیرینه‌ي جامعه وفادار ماند و از داستان‌های کهن مردم انحراف نجست، و از سوی دیگر صرفاً به نظم داستان‌های پراکنده اکتفا نورزید. بلکه مطابق منظور خود که انگیختن مردم ایران به بازیافت استقلال و عظمت از کف‌رفته بود، داستان‌ها را مبتکرانه به يك‌ديگر پیوست و زمینه‌ي مسائل زندگی اجتماعی ایرانیان گردانید. شاهنامه از لحاظ مفهوم شامل سه قسمت است: در قسمت اول حوادث کهن و نتیجه‌ي نهائی و مهم آن‌ها که غلبه‌ي فریدون بر ضحاک و بشارت دوره‌ای پرسعادت است، بیان می‌شود. قسمت دوم دلاوری‌های رستم و درهم شکستن دشمنان ایران و برقراری آئین اخلاقی زردشت را نمایش می‌دهد. قسمت سوم به ترک‌تازی اسکندر و غلبه‌ي قطعی ایرانیان بر یونانیان می‌پردازد و سخن را با هجوم عرب به ایران به پایان می‌برد. این سه قسمت در عین جدايي، وابسته‌ي يك‌ديگر و رساننده‌ي پیامی یگانه است. فردوسی تلویحاً اعلام می‌دارد که روزگار ایرانیان سه بار تیره و تار شد: یک‌بار به‌وسیله‌ي ضحاک، یک‌بار به‌وسیله‌ي اسکندر و یک‌بار به‌وسیله‌ي اعراب، و یادآوری می‌کند که ایرانیان در دو نوبت بر نکبت‌های تاریخی غالب آمدند- يك نوبت به‌دست فریدون و یک نوبت به‌دست رستم، آن‌گاه به خواننده القاء می‌کنند که مسلماً در نوبت سوم نیز ایرانیان کامیاب خواهند شد و اعراب را بر خواهند انداخت. بنابراین فردوسی به یاری سنت‌های حماسی ایران، مایه‌ي امید جامعه‌ي ایرانی می‌شود و شور مبارزه در سر مردم می‌اندازد.[٣٢٧]

هنر ملی جنبه‌ي انسانی بارزی دارد. در داستان‌های دیکنز انگلیسی یا تواین آمریکائی یا گورکی شوروی به تیپ‌های متنوع انسانی بر می‌خوریم، موسیقی شوبرت اتریشی، دورژاک **{Dvoˑřák (də-'voṙ-, zhäk)}**چک، وردی(**Verdi**) ایتالیائی، موسورگسکی (**Mussorgsky**) و چایکوفسکی روسی، بسا از نواهای رقص‌ها و سرودهای جمعی مردم را در بر می‌گیرد.

هنر ملي، کشاکش زندگی اجتماعی را به‌خوبی منعکس می‌کند، و با سیاست ملي همراه است. تصویرهای زیبای پیکرنگار اسپانیائی، گویا (Goya) در ضمن پیکار او و هموطنانش بر ضد بیگانه (ناپولئون) و خودی (اشراف محلی) پدید آمدند. آهنگ‌های موسیقی‌دان ایتالیائی، وردی(Giuseppe Verdi) نمودار پرشورترین جنبه‌ي نبرد مردم ایتالیا برای تحصیل استقلال و وحدت بود. هنر واقع‌گرای نویسنده‌ي آیرلندی، اوکی‌سی(O′ Casey) از انقلاب آیرلند، و تلاش‌های رهبر آن لورکین(Lorkin) الهام گرفت. نقاشان هلندی، بوش(**Bosch**) و بروگل (**Brueghel**)، مبارزه‌ي مردم هلند بر ضد حکومت اسپانی را با مقولاتی که مربوط به‌اساطیر دینی جامعه‌ي اینان بود، نمایش دادند.در تصویرهای اینان معمولاً مهاجمان اسپانیائی در سیمای جباران تورات و انجیل نمودار می‌شوند. نویسندگان روسی، تالستوی و گورکی در آغوش انقلاب اجتماعی پرورش یافتند، و به‌الهام آن، در بیداری جامعه‌ي خود مؤثر افتادند.

بوده‌اند نقادانی مانند راجر فرای (**Roger** Fry) و اعضای آکادمی‌های قدیم اروپا که هنر ملی را هنری محدود و کم‌عمق دانسته و گفته‌اند که این هنر چون "ملی" یعنی از آن ملتی معین است، رسالت و دامنه‌ای محدود دارد، و تقویت آن از پیدایش هنر جهانی پهناور و ژرفی که به کار همه‌ي اقوام و ملل بخورد، مانع می‌شود. ولی این نظر درست نیست، زیرا اولاً تا زمانی که در جهان ملت و فرهنگ ملي باشد، هنرمند نمی‌تواند و نباید رنگ ملي خود را بزداید؛ ثانیاً هنر ملي مانع ظهور هنر جهانی نیست، بلکه چون برای همه‌ي گروه‌های ملت به‌وجود می‌آید، رسالت و دامنه‌ای پهناور

[326]- L. Harap: social roots of the arts , 1949, P. 129.

[٣٢٧]- بارتلس: " منظور اساسی فردوسی"، فردوسی نامه ، ١٣٢٢ ، صفحه ١٦١-١٥٧.

دارد و می‌تواند مفاهیم عمومی انسانی را که برای قومها و ملت‌های مختلف بامعنی هستند در قالب‌هائی ملي عرضه کند.

ظاهراً مخالفان هنر ملي، این نوع هنر را با هنر ملي‌نمای تعصب‌آمیزی که "ناسیونالیستی" خوانده شده است، اشتباه کرده‌اند، و این اشتباه خطیری است. به‌همان اندازه که هنر ملي (ناسیونال **National**) اصالت دارد و گسترده و توده‌گیر و از آنِ همه‌ي انسان‌هاست، هنر ناسیونالیستی(**Nationalistic**) ساختگی و کم‌دامنه است و تنها به‌دیده‌ي گروه‌های متعصب معدودی خوش می‌نماید. می‌توان نمونه‌ي هنر پوک و زودگذر ناسیونالیستی را داستان‌های نادل‌نشین و شعرهای مستانه‌ای دانست که در آلمان نازی و ایتالیای فاشیست، برای انگیختن تعصبات حزب‌های نازی و فاشیست فراهم آمدند و فقط پس از یک دهه در زباله‌دان تاریخ دفن شدند.[۳۲۸]

هنر ملي بنیاد هنر بین‌المللی است. هنر هر چه ملی‌تر باشد، استیلای مکانی و زمانی پهناورتری خواهد داشت. کمی و کاستی‌هائی که در برخی از آثار هنری ملي راه دارند، زاده‌ي ملی بودن آن آثار نیستند، بلکه از ضعف جنبه‌ي ملی آن‌ها می‌زایند. هنر ملی که همراه با مفهوم ملیت در ایتالیای قرن چهاردهم به‌وجود آمد، و بعداً پس از هجوم ناپلئون به اروپا، مطلوب ملت‌های اروپائی گردید، در آغاز محدودیت بسیار داشت. زیرا در آن زمان ملیت دارای معنائی محدود بود و مثلاً بخش بزرگی از ملت را که مردم روستائی باشد، در بر نمی‌گرفت. از این سبب، هنر ملی اروپا به‌حد کفایت "ملی" نبود- و نقص‌های آن‌هم از این‌جاست، هنر ملی همیشه عمیق و رساست. علت این‌که برخی از آثار ظاهراً ملی، فاقد رسائی و عمقند، این است که آن آثار واقعاً ملی نیستند. خالقان این‌گونه آثار از آمیختن هنر و زبان و سنت‌های دیگر مردم با تکنیک‌های آکادمیک، آثاری به‌بار می‌آورند که قالب‌هائی ملی دارند، ولی با روح هنر ملی بیگانه‌اند. مثلاً واگنر قصه‌های اساطیری را از زمینه‌ي تاریخی آن‌ها منتزع می‌کند و به‌صورت قالب‌هائی مرده در می‌آورد و صریحاً عقاید پریشان خود و فلسفه‌ي تیره‌ي شوپنهاور را در جوف آن‌ها می‌ریزد. روی سخن او هم صرفاً با خواص است. از این‌رو آثار او، با وجود عظمت صوری و شهرت سپنجی خود، در شمار هنر ملی در نیامدند. تنها قطعه‌ي "استاد خواننده‌ي نورنبرگ"[۳۲۹] او، از این اصل مستثنی است. بسیاری از مقلدان فردسی از موضوعات و اصطلاحات و قالب‌ها و سنن حماسی عوام سود جسته‌اند و مانند او در بحر متقارب، حماسه سروده‌اند. با این‌همه، آثار به‌ظاهر ملی ایشان، روح یا محتوای ملی ندارد و با شاهنامه‌ی فردوسی برابری نمی‌کند.

همچنان‌که بهره‌برداری سطحی و صوری از سنت‌های عوام برای ایجاد هنر ملی کافی نیست، احیاء آثار عوام یا تقلید از آن‌ها نیز آفرینش هنر ملی را کفایت نمی‌کند. هنرمند ملی مفهوم‌های تاریخی و اساطیری فرهنگ عوام را دقیقاً در مد نظر قرار می‌دهد و با خلاقیت خود، آن‌ها را به‌مقتضیات جاری جامعه مربوط می‌کند، یا به‌زبان یک نویسنده‌ي ایرانی،[۳۳۰] به"بازآفرینی" آثار عوام می‌پردازد. شاهنامه‌ی فردوسی نمونه‌ي خوش بازآفرینی هنری است. فردوسی هم با صداقت تام داستان‌هاي کهن را باز مي‌گوید و هم آن‌ها را طوری تعمیم می‌دهد که مشکلات موجود جامعه را در بر می‌گیرند، فردوسی چون نسبت به جریان آفرینش هنری خود هوشیار است و مي‌داند که ممکن است شنونده یا خواننده‌ي حماسه‌ي او، مستغرق محتوای کهنه و افسانه‌ای آن شود، کراراً متذکر می‌گردد که محتوای حماسه را باید به‌معنائی مجازی گرفت و از آن درسی آموخت، مثلاً:

تو مر دیو را مردم بد شناس،
کسی کو ندارد ز یزدان سپاس.
هر آن کو گذشت از ره مردمی،
ز دیوان شمر، مشمرش آدمی.
خرد کو بدین گفته‌ها نگرود،
مگر نیک معنیش می‌نشنود.[۳۳۱]

---

[328]-L. R. Bradley:(literary trends under Hitler), science and society, vol. VIII, No. 2, spring 1944, PP. 104-114; A. Elistratova:(fascism and Italian literature), international international, No. 2, 1933, PP. 92-105.
[329]-Die meistersingerVon Nuerenberg
[۳۳۰]- عبدالرحیم احمدی: " هنر گفتن و نوشتن" مجله‌ي صدف، شماره‌ي ۳، آذر ۱۳۳٦،ص ۱٦۷.
[۳۳۱]- فردوسی:شاهنامه، به‌اهتمام سعید نفیسی، جلد چهارم، ۱۳۱۳، ص۱۰۵۸.

بر روی‌هم ، آثار ادبی دیرپای به فرهنگ عوام بستگی دارند. به‌راستی اثر هنری بزرگ مخلوق جامعه است، و فرد هنرمند فقط آن‌را می‌آراید. اساطیر یونانی آفریده‌ي جامعه‌ي یونانی هستند، و سده‌ها پیش از ظهور هومه‌روس(**Homer**os) و ویرجیلیوس (**vergilius**) زاده شدند. جورج تامسن(**George Thomson**)، یونان‌شناس بزرگ به‌دقت نشان داده که حماسه‌های بلندآوازه‌ي یونانی- ایلیاد (**Iliad**) و اودیسه،(**Odysseus** ) – از فرهنگ مردم برخاستند و در دست نسل‌های پیاپی تصحیح و تکمیل شدند.[۳۳۲] قسمت افسانه‌ای حماسه‌ي فردوسی، یعنی داستان پیشدادیان و کیانیان که با حمله‌ي اسکندر ختم می‌شود، و تقریباً شامل دو ثلث شاهنامه است، از ثلث دیگر یعنی قسمت تاریخی که دوره‌ي ساسانیان را در بر می‌گیرد، زیباتر است، و این زیبائی از آن‌جا ست که افسانه‌های کهن‌سال پیشدادیان و کیانیان در طی هزاره‌ها در دل جامعه پرورش و آرایش و پیرایش یافته‌اند.

قهرمانان نامدار آثار ادبی مانند رستم و اسفندیار و هملت و اتللو و دون‌ژوان، در اصل آفریده‌ي فرهنگ عوام بوده‌اند. قهرمانان شاهنامه‌ي فردوسی قرن‌ها پیش از فردوسی در دل مردم ایران خانه داشتند، و همواره زبان‌زد خرد و بزرگ بودند. دارمس‌ته‌تر (Darmesteter) می‌نویسد که در عصر فردوسی و پیش از آن، نقالان در کوی و برزن به خواندن افسانه‌های حماسی باستان می‌پرداختند.[۳۳۳] بسا سال‌ها قبل از شکسپیر، مردم عادی قصه‌های هملت و اتللو را می‌دانستند. سرگذشت دون‌ژوان ، پیش از آن‌که به‌وسیله‌ي بایرن(**Byron**) به نظم آید، بر کشت‌کاران اسپانیائی معلوم بود. شه‌سواران(شوالیه‌های) اروپای فئودال قبل از آن‌که در داستان دون کیشوت [۳۳۴] تحقیر شوند، در افسانه‌های عامیانه، مورد ریشخند قرار گرفتند.

تقریباً همه‌ي هنرمندان بزرگ از عوامل مثبت ذوق عوام سود جسته‌اند. زبان عوام گنجینه‌ي جامعه است، این زبان هیچ‌گاه نمی‌میرد، بلکه فقط تغییر می‌کند و به‌بود می‌پذیرد. هومه‌روس با آن‌که ستاینده‌ي بزرگان بود، پا بر فرهنگ عوام داشت. گفته‌اند که پوچوای(Po Chu- I)، شاعر چینی قرن نهم، اشعار خود را اول‌بار برای پیرزنی روستائی می‌خواند و سپس موافق نظر او در ساخته‌های خود دست می‌برد و نکته‌هائی را که برای او نامفهومی می‌یافت، دگرگون می‌کرد.[۳۳۵] فردوسی با وجود بستگی‌های دهگانی(اشرافی) خود، نه‌تنها افسانه‌ي کهن مردم را موضوع شعر خود قرار داد، بلکه قالب‌های زبانی و حتی وزن شعر خود – بحر متقارب- را از سنن جامعه گرفت: بحر متقارب محتملاً برخلاف مشهور، از اعراب به ایرانیان نرسیده، بلکه از مواریث ایران ساسانی بوده و از این‌رو در ایران اسلامی هم رایج و مردم‌پسند شده است، تا جائی که نه‌تنها فردوسی، بلکه بیست و شش تن از معاصران او در آن بحر شعر گفتند.[۳۳۶] بر همین شیوه، دانته از زبان خواص جامعه‌ي خود(لاتین) روی برتافت و اثر واقع‌گرای عظیم خود را به‌زبان "طبیعی مردم" ایتالیائی سرود و به‌قول خود، کوشید تا چون یک شاگرد از طبیعت پیروی کند، چاسر(**Chaucer**) و شکسپیر از زبان مردم مایه گرفتند. میلتون و میتس‌کی‌یه‌ویچ(**Mickiewicz**) و گوته و شیل‌لر و پوشکین از فرهنگ عوام سود جستند، در عصر حاضر نیز بزرگان هنر به فرهنگ عوام بستگی دارند. شو (**Shaw**) از سنن عامیانه‌ي انگلیس بهره می‌برد، و بسیاری از آثار درایزر(**Dreiser**) و ساندبرگ (**Sandburg**) آمریکائی، وابسته‌ي فرهنگ قومی ایالات متحد آمریکاست.

ترانه‌های لطیف و امیدبخش و پرشور عامیانه، ذوق‌افزار هنرمندان نامدار بوده‌اند. در چین عصر ووتی(Wuti) حکومت به گردآوری ترانه‌های مردم همت گماشت. بر اثر این کار، شوری در هنر افتاد، و واقع‌گرائی عوام در موسیقی و شعر، سخت رخنه کرد، و آثار گران‌مایه‌اي مانند کتاب معروف طاووس به جنوب شرقی پرواز می‌کند. که حاکی از اعتراض شدیدی است به قیود اجتماعی، پدید آمدند[۳۳۷] موسیقی‌دان نامی، گلینکا (**Glinka**) گفته است که موسیقی را ملت می‌آفریند و آهنگ‌ساز فقط آن‌را تنظیم می‌کند[۳۳۸] . موسیقی اروپائی از قرن پانزدهم به‌این‌سو، شاهد صادق این مدعاست ، در این پنج قرن ترانه‌های عوام همواره منبع الهام موسیقی‌دانان بزرگ و عنصر ملی موسیقی رسمی اروپا بوده‌اند. در اواخر قرون وسطی و در عصر رنسانس، ترانه‌های عامیانه در موسیقی رسمی نفوذ کردند و زمینه را برای موسیقی عالی قرن‌های بعد فراهم آوردند، بوکسته‌هوده(**Buxtehude**) و باخ از ترانه‌های عوام آلمان و سرودهای

---

332- G. Thomson: Studies in ancient Greek society , 1949, Part five.

۳۳۳- دارمس‌ته‌تر: " منابع شعر فارسی" ، ترجمه‌ي دکتر عبدالحسین زرین کوب، دانشنامه، شماره‌ي ۲، آبان ۱۳۲٦، ص ۱۰۹.

334- Don Quixote De La Mancha

۳۳۵- ویل دورانت: تاریخ تمدن، جلد سوم، چین و ژاپون، ترجمه‌ي ا.ح. آریان‌پور، ۱۳۳۷، ص ۹۷۸.

۳۳٦- سعید نفیسی: " وزن شاهنامه ي فردوسی، "دانشنامه" شماره‌ي ۲، آبان ۱۳۲٦، ص ۱٤۸- ۱۳۳.

337- foreign language Press, Peking: An outline history of China, 1958, P.70.

338- S. Finkelstein: How music expresses ideas, 1952, P. 75

دینی نهضت لوتر(که در آن زمان جنبشی مترقی بود) سود جستند. وردی نواهای عامیانه‌ي ایتالیا را گرفت و بدان‌وسیله، اپرای اروپائی را غنی گردانید و توانست آهنگ‌هائی بیافریند که بر لب مردم کوچه و خیابان جاری گردد. موتسارت (**Mozart**) به‌مدد موسیقی مردم در ایجاد اپرای ملي آلمانی کوشید و با این تدبیر، معاصران خود و نسل‌های بعد را شیفته‌ي هنر خویش ساخت.

هنرمندان فلورانس- از جوتو(**Giotto**) در آغاز قرن چهاردهم تا مازاتچو(**Masaccio**) در اوایل قرن پانزدهم – به عوام گرایش داشتند. اینان مسائل روز را در چارچوب موضوع‌های دینی مردپسند بیان کردند و برای این منظور، نقاشی روی گچ را که مورد علاقه‌ي عموم و مانند روزنامه، وسیله‌ای برای ارتباط اجتماعی و آموزش و پرورش مردم بود، برگزیدند. گویا (Goya) و دومی‌یه(**Daumier**) و وان‌گوک (**Van Gogh**) که با خط‌های مشخص و پاکیزه، چهره‌ها را نمایش می‌دادند و تمام سایه‌وروشن‌های زندگی را مصور می‌کردند، از سرچشمه‌ي فرهنگ عوام سیراب می‌شدند. تصویرهای شاگال (**Chagall**) از مفاهیم روستائیان روسیه و سنن قوم یهود سرشار بودند، همچنان‌که پیکرهای جان‌دار و متوازن بهزاد در واقع‌گرائی پهلوانی مردم ایران ریشه داشتند. شکسپیر و سایر نمایش‌نامه‌نویسان انگلیسی معاصر او، نه‌تنها از سنن عوام جامعه‌ي خود، بلکه از سنت‌های عامیانه‌ي جامعه‌های دیگر اروپا هم استفاده کردند.

آثار هنری بزرگ را به‌ندرت می‌توان از فرهنگ عوام بی‌بهره یافت : در ادبیات از آثار عالی هومه‌روس یونانی و فردوسی و سعدی ایرانی تا شاهکارهای پوشکین و گوگول و چخوف و تورگنیف(**Turgenev**)، و تالستوی روسی و استاین‌بک (**Steinbeck**) آمریکائی و در نقاشی از پیکرنگاران رنسانس و گویا اسپانیائی و دومی‌یه‌ي فرانسوی تا نقاشان حماسی مکزیک معاصر – ری‌ورا(**Rivera**) و اوروس‌کو(**Orozco**) و سیکه‌ایروس (**Siqueiros**) – در موسیقی از نواهای باخ آلمانی و آثار ملي شوبرت اتریشی و شوپن لهستانی و اپراهای گلینکا و موسورگسکی و بارودین(**Borodin**) روسی و اسمه‌تانا (**Smetana**) چک و وردی ایتالیائی تا راپسودی‌های لیست(**Liszt**) مجاور، موسیقی ابزاری و آوازی دورژاک چک و گریگ (**Grieg**) نروژی.

### ۴- تأثیر هنرپروران در هنرمندان

می‌دانیم که پس از طی دوره‌ي تجانس ابتدائی، در عرصه‌ي جامعه‌های انسانی، دو قطب یا دو طبقه‌ي اصلی و به‌تناسب آن‌ها، دو نوع جهان‌بینی پدید آمدند: طبقه‌ي عوام با جهان‌بینی مثبت و واقع‌گرای، و طبقه‌ي خواص با جهان‌بینی منفی و واقع‌گریز. این نیز دانسته شد که جهان‌بینی عوام، هنری عملی و واقع‌بین، و جهان‌بینی خواص، هنری تفننی و خیال‌پرور به‌بار آورد، و به‌مرور زمان هنر خواص، هنر رسمی و رایج جامعه گردید.

از آن‌زمان که جامعه در جریان تکامل خود، تجانس نخستین را از کف داد و نظر از عمل جدا شد، هنرآفرینی به‌صورت حرفه‌ای درآمد و آثار هنری نوعی کالا به‌شمار رفتند، هنگامی که تقاضای جامعه، عرضه‌ي کالاها و خدمات گوناگون را ایجاب کرد، حرفه‌های متنوعی زاده شدند، و بر اثر آن‌ها هنرآفرینی نیز به‌عنوان حرفه‌ای که برخی از نیازهای اجتماعی را بر مي‌آورد، لزوم یافت.

از آن‌پس، هنرمندان هر دو طبقه، به تولید کالاهای هنری پرداختند. ولی وضع این دو گروه یکسان نبود. هنرمندان خواص افراد معدود تن‌آسانی بودند که از سر تفنن هنر می‌آفریدند و هنرشان مورد استقبال طبقه‌ي آنان قرار می‌گرفت و باعث افزایش توانگری و توانايي طبقه‌ي ایشان می‌شد. اما هنرمندان عوام همانند سایر گروه‌های آن طبقه، مجال تفنن نداشتند و ناگزیر از آن بودند که با کار خود، نان و آبی فراهم آورند. کار افراد این گروه هنرآفرینی بود، و از این‌رو ضرورت زندگي، آنان را به جست‌وجوي خریداران هنر بر می‌انگیخت. اما زندگی فرهنگی عوام، همچنین زندگی عملی آنان، دامنه و امکانات وسیعی نداشت و نگه‌داشت هنرمندان، از توان عوام بیرون بود. به‌ناگزیر، این وضع هنرمندان عوام را به خدمت طبقه‌ي خواص می‌کشانید. هنرمندان عوام که برای زیستن و به‌زیستن، مجالی در طبقه‌ي خود نمی‌یافتند، به اجبار پا از مرزهای طبقه‌ي خویش بیرون می‌نهادند. محرومیت‌های اقتصادی و فرهنگی طبقه‌ي عوام که باعث ناتوانی وجدان یا شعور طبقه‌ای شده بودند، اجازه می‌دادند که اعضای این طبقه، به‌سهولت طبقه‌ي خود را رها کنند و برای کار معیشت، به‌خدمت خواص شتابند.

بی‌گمان، هنرمندان عوام هنگامی‌که کمر به خدمت خواص یعنی امیران و کاهنان جامعه می‌بندند، دیگر مروج جهان‌بینی طبقه‌ي خود نیستند و هنر آنان، هنر عوام به‌شمار نمی‌رود.[۳۳۹] به این‌ترتیب، در تاریخ جامعه، دوره‌ای فرا می‌رسد که هنرمندان به‌صورت آوازه‌گر و ستایش‌گر خواص در می‌آیند و هنرآفرینی یکی از حرفه‌های مورد نیاز خواص می‌گردد. گفته‌اند که در جامعه‌ي عرب اول‌بار نابغه‌ي زیبائی در قرن هفتم مسیحی به مدح بزرگان پرداخت، و بعداً اعشی شاعری را پیشه‌ي خود ساخت.[۳۴۰] و در جامعه‌ي یونانی نخستین شاعری که مزد گرفت، سیمونیدس(**Simonides**)، سخن‌سرای سده‌ي ششم پ.م. بود[۳۴۱]

همان‌طور که هنرمندان عوام الزاماً تن به خدمت‌گذاری خواص مي‌دهند، خواص نیز خود را از استخدام آنان ناگزیر می‌یابند، زیرا هیچ‌گاه یاراي آن ندارند که بدون یاوری هنرمندان عوام، آثار هنری گوناگونی را که وسیله‌ي تزیین زندگی و تحکیم امتیازات طبقه‌ای ایشان است، فراهم آورند و نیازهای هنری روزافزون خود را بر آوردند. پس به‌همان شیوه که برای رفع حاجت‌های عملی خود، از عوام سود می‌جویند برای خرسند ساختن نیازهای نظری و از آن‌جمله، احتیاجات هنری خویش نیز، عوام را به‌کار می‌گیرند.

درگذشته، دربارها برای بلندآوازه ساختن خود و بیم دادن مخالفان و دشمنان، به هنرمندان عوام نیاز مبرم داشتند، حکومت‌ها مخصوصاً حکومت‌های نوبنیادی که هنوز قوام کافی نگرفته بودند، در گرد آوردن هنرآوران سخت می‌کوشیدند، وظیفه‌ي هنرمندان دربارهای قدیم برابر وظیفه‌ي دست‌گاه‌های تبلیغی حکومت‌های کنونی، و به‌همان اندازه مورد لزوم بود، مثلاً جبارهای (**Tyranos**) یونان باستان برای توجیه حکومت نامشروع خود، دربارهای پُر زرق و برق به‌وجود آوردند و به بذل و بخشش پرداختند و از هنرها حمایت نمودند. هنر وسیله‌ای بود که آوازه‌ي توانگری و توانایي آنان‌را به‌گوش مردم می‌رسانید و جامعه را تخدیر و مرعوب می‌کرد. صدها شاعر در دربارهای جباران انبوه شدند و از آن‌جمله‌اند باک‌خولی‌دس(Bacchylides) و پنداروس (**Pindarus**) و افی‌خارموس (Ephicharmos) و آیس‌خولوس(Aischulos) در دربار هی‌یه‌رون(Hieron)، جبار سوراکوسای(Syrakousai)؛ و سیمونیدس (**Simonides**)در دربار پی‌سیس‌تراتوس(Peisistratos) جبار آتن؛ و آناکره‌اون(Anakreon) در دربار پولوکراتس(Polykratos)، جبار ساموس(**Samos**) ؛ و آریبون(Arion) در دربار پری‌یاندوس (Periandros) جبار کورین‌توس(Korinthos).[۳۴۲] در عالم اسلام، خلفای اموی برای تبلیغ عظمت خویش قصه‌گویان و خطیبان و شاعران را به‌کار گماردند و مدیحه‌سرائی عهد جاهلی را که در صدر اسلام از رواج افتاده بود. احیاء کردند. همچنین خلفای عباسی رسماً شاعران را مأمور تبلیغ عظمت خود گردانیدند. و در نتیجه‌ي آن مدح و ذم شاعرانه رواج گرفت.[۳۴۳] نخستین فرمان‌روایان ایران اسلامی نیز خود را در برابر خلفا و مردم، نیازمند تبلیغ یافتند. مثلاً محمود غزنوی که ایرانیان را با قوم خود- ترکان- بر سر مهر نمی‌دید، به دین‌داری و مردمداری تظاهر کرد، و به‌وسیله‌ي شاعران ، دین‌داری و مردمداری دروغین خود را به رخ مردم کشید. بیش‌تر قصیده‌هائی که عنصری و فرخی در ستایش او سروده‌اند، در واقع پاسخ‌هائی هستند که به طعن و لعن مخالفان او داده شده‌اند.[۳۴۴] در بسیاری از دوره‌های تاریخ اروپا نیز وضع بر همین منوال بوده است، چنان‌که لوئی چهاردهم راسین(**Racine**) را مورخ دست‌گاه سلطنت خود و لوبرون (Le Brun) و وان‌درمولن(Van Der Meulen) را نقاش وقایع دربار خویش گردانید. لوئی شخصاً آنان‌را به اردوگاه‌ها می‌برد و جزئیات حوادث نظامی را برایشان شرح می‌داد تا درست به عظمت او پی برند و به‌دقت آن‌را به روی کاغذ و پارچه آورند و به جامعه اعلام کنند.[۳۴۵]

چون وضع استخدامی هنرمندان یکی از عواملی است که آنان‌را به‌ترک جهان‌بینی و هنر طبقه‌ي خود می‌کشاند، هنرپروران یا به‌تر بگوئیم قشرهای هنرپرور طبقه‌ي فائق جامعه، نقش بارزی در تاریخ هنر جامعه، ایفا می‌کنند و از این‌رو شناخت تحولات آن قشرها برای شناخت تحولات هنری جامعه ضروری است. هنر همیشه برای آدم‌ها به‌وجود می‌آید و البته سنجش آن بدون سنجش شخصیت آدم‌هائی که منظور هنرمند بوده‌اند، امکان نمی‌پذیرد.

---

339- A. Hauser: The social history of art, transl. S. Godman, vol. I, 1951, PP. 60-61.

۳۴۰- شبلی نعمانی، شعرالعجم، ترجمه‌ي سید محمدتقی فخرداعی گیلانی، جلد اول، ۱۳۳٤، ص ٤۹- ۷۹.

۳٤۱- جورج سارتون، تاریخ علم، ترجمه‌ي احمد آرام، ۱۳۳۶، ص۲۴.

۳٤۲- هاوزر پیشین، ص۸۹.

343-W. Durant: The age of faith, 1950, P. 263.

۳٤٤- زین‌العابدین مؤتمن: شعر و ادب فارسی، ۱۳۳۲ ص ۱۷- ۱۶.

۳٤۵- هاوزر: پیشین، ص ۴۴۵.

هنرآفرینی بسته به وجود هنرمند است. و ظهور هنرمند مستلزم وجود مردم هنرپذیر است. اگر هنرپذیرانی در میان نباشند، هنرمندان ناگزیر از سکوت می‌شوند و هنر – دست‌کم، هنر بزرگ به‌بار نمی‌آورند. زیرا هنرمند، مانند هر انسان دیگر، برای زنده ماندن و پروردن و نمایاندن شخصیت خود، خواهان آن است که دسترنج یا متاع او خریدارانی داشته باشد و اگر از اعتناء و استقبال و شوق دیگران محروم ماند، خواه‌ناخواه به خود و به جامعه بدبین و بی‌اعتماد می‌شود، از کار خود قاصر می‌آید و به نومیدی و خاموشی می‌افتد. از این‌جاست که گری(Gray)، شاعر انگلیسی قرن هجدهم در مرثیه‌ي معروف خود ،[٣٤٦] از میلتون‌های خاموش بی‌آوازه، که در گور خفته‌اند، نامبرد. دورست(**Dorset**) تا زمانی که از حمایت دیگران برخوردار نشد، لب از لب بر نداشت، و حتی هنرمند توانای مستقلی مانند شلی(**Shelly**) در آغاز کار که از جامعه مهری ندید، چنان رنجید که بسیاری از آثار او به تلخی و تیرگی گرائید.[٣٤٧]

محال است که یک اثر هنری به هنرپذیر یا هنرپذیرانی متکی و متوجه نباشد. هیچ هنرمندی نیست که فرزند زمان خود به‌شمار نرود، اگر هنرمندی به‌ظاهر از جامعه‌ي عصر خود دور باشد، باز باطناً موافق مقتضیات اجتماعی خویش ، به فراخور طبقه یا گروهی از جامعه هنر می‌آفریند. حتی هنرمندي که آثارش پس از مرگ او اهمیت یابند، تابع زمان خویش است و از برخی از گروه‌های جامعه‌ي خود الهام می‌گیرد. ادعای هنرمندی که اثر خود را در خور آیندگان می‌داند، صرفاً حاکی از فقر محتوای اثر اوست . آثار باخ و موتسارت و بتهوون و وردی و چایکوفسکی که در عصر ما سخت بلندآوازه و خواستنی هستند، در عصر آفرینندگان خود نیز مفهوم و مقبول جامعه بودند. هنرمند به هیچ‌روی نمی‌تواند به فکر اعتنا و استقبال آیندگان، از توجه و حمایت معاصران خود چشم پوشد، زیرا هنرمند با وجود استغراق در دنیای خیال خود، نیازمند ناظر و مشوق زنده واقعی است. بنابراین، هنرآفرینی، جریان یا رابطه‌ای است بین هنرمند و هنرپذیران به‌وساطت اثر هنری. هنرمند استاد ارتباط اجتماعی است، و هنر چیزی نیست مگر وسیله‌ای عالی برای ارتباط انسان‌ها.

بسیاری از هنرمندان، خود متوجه لزوم هنرپرور بوده‌اند، متنبی شاعر عربی‌گوی توانا، تنزل هنر را معلول تنزل ذوق خریداران هنر می‌دانست.[٣٤٨] درباره‌ي ابوذرعه گرگانی، شاعر هم‌عصر رودکی که چنین نوشته‌اند:" امیر خراسان او را گفت: شعر چون رودکی گوئی؟ او گفت: حسن نظم من از آن بیش است، اما احسان و بخشش تو بهر می‌باید، که شاعر مرضی همگنان آن‌گاه گردد که نظر رضای مخدوم، به وی متصل شود. پس این سه بیت در آن معنی نظم داد:

اگر به دولت با رودکی نمی‌مانم،
عجب مکن، سخن از رودکی نه کم دانم.
اگر به کوری چشم او بیافت گیتی را،
ز بهر گیتی من کور بود، نتوانم.
هزار یک زان کو یافت از عطای ملوک،
به من دهی، سخن آید هزار چندانم."[٣٤٩]

خاقانی شروانی برای دفاع خود، در برابر کسانی که او را هم‌پایه‌ي عنصری نمی‌دانستند، سروده است:

به تعریز گفتی که خاقانیا،
چه خوش داشت نظم روان عنصری؛
بلی، شاعری بود صاحب قبول،
ز ممدوح صاحب‌قران عنصری.
به معشوق نیکو و ممدوح نیک،
غزل‌گو شد و مدح‌خوان عنصری
. . .
. . .

---

[346]-Elegy written in & country churchyard
[347]- L.L. Schucking: The sociology of literary tase ,1944, PP. 39-40
[٣٤٨]- ابی‌منصور عبدالملی‌الثمالبی: يتيمةالدهر،١٣٥۴، ص ٨٥.
[٣٤٩]- محمد عوفی: متن کامل لباب‌الالباب، با توضیحات سعید نفیسی، ١٣٣٥، ص ٢۴٩.

به دور کرم بخششی نیک دید،
ز محمود کشورستان عنصری
. . .
. . .
چنانک این عروس از درم خرم است،
به زر بود خرم روان عنصری.[۳۵۰]

ابن‌یمین فریومذی گفته است:
مربی چو محمود اگر باشدم،
چه سنجد به میزان من عنصری.
چو سنجر هنرپروری کو مرا
که تا بشکنم رونق انوری؟
بزرگی‌ي این هر دو شاعر ز چیست؟
ز اکرام محمودی و سنجری[۳۵۱]

هنرمندان به‌سبب احتیاج خود به‌هنرپذیر -که وجهی از احتیاج انسان به انسان است، کوشش‌ها کردند تا مورد لطف جامعه یا بعضی از قشرهای آن قرار گیرند. سروانتس بزرگ برای جلب توجه مردم به‌کتاب دون‌کیشوت، دست به نشر جزوه‌ای زد و در آن اعلام داشت که کتاب او سراسر به خواص نیشخند می‌زند. لارنس استرن ( **Laurence Sterne**)، نویسنده‌ي قرن هجدهم انگلیس از بانوی متنفذی که با او دوست بود، خواستار شد که برای او تبلیغ کند و ظهور یک نویسنده‌ي بزرگ را به بزرگان لندن خبر دهد. در ۱۷۵۰ برای محبوب کردن نمایش‌نامه‌ي ولتر، به‌نام اورست[۳۵۲] و در ۱۷۷۳، برای تأمین موفقیتِ دومین کمدی اولیور گولدسمیت(**Oliver Goldsmith**)[۳۵۳] جمعی استخدام شدند تا در تالار نمایش، میان تماشاگران بنشینند و در مواقع شایسته کف بزنند و هلهله بکشند و به‌این‌شیوه، مجلس را گرم کنند.[۳۵۴] در عصر ما، هنرمندان با وسایل تبلیغی گوناگون- از مقالات انتقادی و آگهی‌های روزنامه‌ای و رادیویی و تلویزیونی و سینمائی تا خودنمائی‌های ناهنجار و زننده- در صدد شناسانیدن خود به جامعه بر می‌آیند.

بی‌تردید، هنرمندی که در خدمت هنرپروری به‌سر می‌برد، به‌خواست او هنر می‌آفریند. هنرپرور به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، چگونگی محتوی و حتی صورت اثر او را تعیین می‌کند. هنرمندی که می‌خواهد موافق دیدگاه بزرگان جامعه به جهان بنگرد، ناچار است مانند آنان بیندیشد و مانند آنان اندیشه‌ي خود را بیان کند، از این‌رو هنرمند- خواه از طبقه‌ي بالا باشد، خواه از طبقه‌ي پائین – ناگزیر از آن است که دانسته یا ندانسته، موافق مقولات جهان‌بینی هنرپذیران خود، به جهان بنگرد و هنرورزی کند . به‌قول عنصرالمعالی ، بر او "واجب بود که از طبع ممدوح آگاه باشد که او را چه خوش آید که تا تو، آن آن نگوئی که او خواهد، او ترا آن ندهد که ترا باید"[۳۵۵] از این‌جاست که هنرمندان خدمت‌گذار طبقه‌ي بالا- هر که باشند دیر یا زود، به آفات ادراکی و عاطفی بدفرجامی که سابقاً در بیان ویژگی‌های هنر خواص نام برده‌ایم گرفتار می‌آیند.

فرمان روایان ایران اسلامی در آغاز که برای رهائی از استیلای عرب، برانگیختن غرور قومی ایرانیان را لازم دانستند، شاعران مدح‌گو را در دربارهای خود گرد آوردند، و به‌وسیله‌ي آنان در جامعه ندا در دادند که اینان بازمانده یا بازآورده‌ي عظمت از کف‌رفته‌ي ایران‌اند. پس، شوکت امیران موضوع اصلی قصاید شد. ولی از قرن نهم به‌بعد، چون دین و مخصوصاً مذهب شیعه برای تحکیم حکومت لزوم یافت، ستایش رهبران مذهب شیعه، تدریجاً جای مدح امیران را گرفت . البته پیش از قرن نهم نیز، برخی قصیده‌های دینی سروده شده‌اند، چنان‌که کسائی مروزی در اواخر قرن چهارم

---

[۳۵۰]- خاقانی شروانی، دیوان، با مقابله و تصحیح و مقدمه و تعلیقات دکتر ضیاءالدین سجادی، ۱۳۳۸، ص ۹۲۷-۱۲۳.
[۳۵۱]- ابن‌یمین فریومذی: دیوان قطعات و رباعیات، با تصحیح و مقدمه‌ي سعید نفیسی ۱۳۱۸، ص ۱۲۳.
[352]- Oreste
[353]-She stoops to conquer
[۳۵۴]- شوکینگ: پیشین، ص۷۷.
[۳۵۵]- عنصرالمعالی کیکاوس بن‌اسکندر زیار، قابوسنامه با تصحیح و مقدمه و حواشی دکتر امین عبدالحمید بدوی ۱۳۳۵، ص ۱۷۳.

هجری به مدح دینی همت گماشت، و پس از او هم بسیاری از شاعران قطعه‌هائی مخصوصاً به قافیه‌ي "الف" سرودند و در آغاز دیوان خود آوردند. اما این‌گونه مدیحه‌های دینی تا قرن نهم، نسبت به‌مدایحی که درباره‌ي امیران سروده می‌شدند، ناچیز بودند، در تاریخ عالم‌آرای عباسی آمده است که محتشم کاشانی به مدح شاه تهماسب صفوی پرداخت، اما شاه مدح او را خوش ندانست و خواستار مدح امامان شد. [356]پس موضوع مدح مداحان تغییر کرد و امامستائی به‌حدی رونق یافت که شاعری به‌نام ملاشانی چون شعری در مدح علی بن‌ابی‌طالب گفت، به‌وزن خود از شاه‌عباس اول طلا گرفت[357]. حمایت حکومت از مذهب تشیع و ادبیات مذهبی همچنان‌که باعث رواج تعصب دینی شد، ادبیات را هم از جهتی به محدودیت کشانید، چنان‌که صفویان با آن‌که خود اصلاً از صوفیان بودند با ادبیات صوفیانه در افتادند، و کار این تعصب به‌جائی رسید که تا این اواخر متشرعان ایرانی مثنوی مولوی را نجس می‌دانستند، و از این‌رو با انبر آن‌را بر می‌داشتند و در"چاه بالوعه" می‌انداختند!

چون قالب اثر هنری وابسته‌ي محتوی آن است ، اوضاع و احوال هنرپروران همان‌طورکه در محتوای هنر دخالت می‌کنند، در قالب‌های هنری نیز مؤثر می‌افتند. مثلاً در ایران مدح امیران ایجاب کرد که قصیده، قالب مطلوب شاعران مداح گردد، زیرا این نوع(Genre) ادبی که نه به‌قدر رباعی و غزل، کوتاه، و نه به‌اندازه‌ي مثنوی دراز است، برای مجلس پر وقر و تشریفات امیران شایستگی داشت، اما وقتی که بازار دربارهاي هنرپرور شکست، این نوع ادبی هم رفته‌رفته رو به‌زوال رفت، و انواع ساده‌تری به‌جای آن نشستند. همچنین در اروپای فئودال، منوئه(**Minuet**) قالب مطلوب موسیقی اشراف بود، ولی پس از انقلاب فرانسه در حدود ۱۸۰۰ منسوخ شد و جای خود را به اسکرتسو(**Scherzo**) یعنی قالبی که برای ابراز عواطف تند انقلابیون موافق‌تر بود، داد.[358]

موضوع‌های آثار هنری نیز اکثراً مانند قالب و مفهوم آن‌ها، تابع مقتضیات زندگی هنرپرورانند، مثلاً در اوایل عصر عباسیان "خمریات" یعنی قصاید خمری در دربار عباسی رایج شدند، زیرا دستگاه سلطنتی پرشکوهی که عباسیان پدید آوردند، عیش و نوش را ایجاب می‌کرد و به قصیده‌ي خمری هم نیازمند بود، به‌همین سبب دربارهای ایران اسلامی نیز تقریباً تا پایان سده‌ي ششم هجری به"خمریات" رغبت ورزیدند و رودکی و فرخی و منوچهری و معزی و دیگران "خمریات " دل‌انگیز سرودند، اما از قرن ششم تا قرن سیزدهم، چون از رونق دربارها کاست و بر پریشانی جامعه افزود، قصیده‌های خمری مستقل به‌ندرت ساخته شدند. در قرن سیزدهم بر اثر تمرکز جامعه و توجه حکومت به‌تبلیغ سیاسی، بار دیگر شعر درباری و از آن‌میان، قصیده‌های خمری بازاری، گرمي یافتند.

در اروپای قرون وسطی زنان درس‌خوانده، به‌مطالعه‌ي کتاب‌های قصه رغبت داشتند، و در عصر باروک (**Baroque**) زنان، خوانندگان دائم رمان‌های دراز آن روزگار بودند. چنان‌که در تصویرهای برخی از نقاشان مانند کودوویتس‌کی (Chodowicki) و ریک‌تر(**Richter**) منعکس شده است، در این اعصار اعضای هر خانواده به‌هنگام فراغت، زن داستان‌خوان خانه‌ي خود را در میان می‌گرفتند و از او می‌خواستند که به‌صدای بلند برای آنان داستان بخواند . این وضع- کثرت خوانندگان زن و بلندخوانی در حضور اعضای خانواده- باعث می‌شد که نویسندگان آن زمان در موضوعاتی بنویسند که اولاً موافق انتظار زنان، عاشقانه و خیال‌انگیز باشد و ثانیاً بتوان آن‌ها را بدون خجالت در حضور جمع خواند.[359] در دوره‌های بعد وحدت خانواده تزلزل یافت، و مطالعه‌ي جمعی از میان رفت، از این‌رو، آن الزامات نیز از میانه برخاستند. اما در عصر حاضر الزامات مشابهی گریبان‌گیر نویسندگان رادیوئی و تلویزیونی شده‌اند، زیرا از طرفی در میان شنوندگان یا نگرندگان داستان‌های رادیوئی و تلویزیونی هم زن هست و هم مرد، هم کودک هست و هم بزرگ: و از طرف دیگر معمولاً اعضای خانواده‌ها، در حضور يك‌دیگر از صدای رادیو یا تلویزیون استفاده می‌کنند. بنابراین نویسندگان رادیوئی و تلویزیونی باید موضوعاتی برگزینند که هم با مقتضیات اخلاقی گروه‌های جنسی و سنی مختلف، موافق باشند و هم به حساسیتی که فرد در حضور اعضای خانواده خود بدان دچار می‌آید، لطمه نزنند.

اهمیت گروه‌های هنرپرور در تاریخ هنر چندان است که به‌قول هاوزر(Hauser)، باید اختلاف سبک‌ها و سایر تحولات هنری را بیش‌تر در وضع این گروه‌ها جست تا در ملیت هنرمندان یا سنن مراکز هنری[360] . از زمانی که نفوذ دربارها رو به‌کاهش رفت و هنر از حمایت امیران محروم شد، هنرمندان به‌گروه‌های اجتماعی دیگر روی آوردند، و هنرها

---

[356]- اسکندربیک ترکمان: تاریخ عالم‌آرای عباسی، جلد اول ،۱۳۳۴، ص ۱۷۸.

[357]- همان، جلد دوم، ص۵۱۵ .

[358]- W. Stark: The sociology of knowledge, 1958, PP. 3-4

[359]- شوکینگ: پیشین: ص ۷۲.

[360]- هاوزر: پیشین، ص ۱۶۳- ۱۶۲.

در خدمت هنرپروران جدیدی درآمدند. چنان‌که مي‌دانيم در اروپا پس از دوره‌ي زمين‌داری، سوداگران قدرت يافتند و پول به‌جای اصالت نسب، وسيله‌ي فرمان‌روائي گرديد. پس هنرمندان به سوداگران روی نمودند. چون مرزهای طبقه‌ي سوداگر به استواری مرزهای طبقه‌ي زمين‌دار نبودند، و چون در دوره‌ي سوداگری توليد اقتصادی از هر جهت بالا رفت و سطح زندگی مردم عادی را هم اندکی بالا برد، آثار هنری در انحصار هنرپروران سوداگر نماندند، بلکه در زندگی گروه‌هاي ديگر هم رخنه کردند. در نتيجه، هنر دامنه‌ای وسيع يافت و تا اندازه‌ای آئينه‌ي زندگی گروه‌های مختلف شد. بديهی است هنری که رو به جمع کثيری داشته باشد، مسلماً از شمول و عمق فراوانی برخوردار خواهد بود. وقتی که هنرمند اثر خود را موافق حال حاميانی معين و معدود به‌وجود آورد، اثر او خصوصی و محدود و معمولاً نمود از قليلی از مختصات انسانی خواهد بود. ولی چون ملهم و مخاطب هنرمند، گروه‌های متعدد انسانی باشند اثری به‌وجود خواهد آمد که از لحاظ انسانی عمق و وسعت بسيار خواهد داشت و زندگی گروه‌های مختلف جامعه را به‌درستی منعکس خواهد کرد.

در اواسط قرن هيجدهم بر اثر فراهم آمدن چنين اوضاع و احوالی، هنر اروپائی تکانی خورد و برای رسانيدن آثار هنری به جامعه‌ي وسيع ، حرفه جديدی لازم آمد: گروهی از سوداگران به‌نام "ناشر" ميانجی هنرمند و جامعه شدند، و در نتيجه‌ي افزايش گروه‌های هنرپذير ، هنرهائی که ممکن بود، به‌آسانی در دسترس هنرپذيران مختلف‌الحال قرار گيرند، شگفتند: شعرگوئی و داستان‌نويسی و موسيقی‌نوازی و مخصوصاً نمايش‌نامه‌نگاری در مقابل پيکرنگاری و پيکرتراشی و معماری، سخت ترقی کردند. از ميان اين‌ها، نمايش‌نامه‌نگاری به‌اوج رسيد زيرا اين هنر ذاتاً هنری است توده‌گير و الزاماً به جمع عرضه می‌شود، و وقتی که گروه‌های کثير غيراشرافی به تالار تئاتر راه يافتند، اين هنر ناگزير از آن شد که از ارزش‌های ادراکی و عاطفی بسيار متنوعی بارور گردد و از اين‌رهگذر، انتظارات تماشاگران گوناگون را برآورد. در انگليس عصر اليزابت اول، هنر نمايش اسماً هنری درباری بود، ولی بيش‌تر دوست‌داران آن به طبقه‌ي نوخاسته‌ي سوداگر و حقوق‌دانان و پزشکان و ساير روشن‌فکران جامعه تعلق داشتند، تفوق روزافزون اينان بر اشراف زمين‌دار سبب شد که صورت‌ها و محتويات جديدی در عرصه‌ي نمايش‌آفرينی انگليسی پديد آيند و آنرا پرمايه و شورمند گردانند.

ساير جامعه‌های اروپائی غربی هم به مرور زمان به راه جامعه‌ي انگليسی رفتند: صنعتی شدند و فرهنگ سوداگری را جانشين فرهنگ زمين‌داری کردند. ولی پيش‌رفت صنعتی اين‌ها به گرد ترقيات صناعت انگليس نمی‌رسيد. از اين‌رو نمايش‌آفرينی آن‌ها نيز بدان پايه اهميت نيافت. با اين‌همه، در فرانسه قرن هيجدهم بر اثر ترقی فرهنگ سوداگری، تالارهای ادبی که تا آن قرن، مرکز هنرپروران و هنرمندان برگزيده بودند، از رونق افتادند، و ادبيات در بين همه‌ي گروه‌های جامعه پخش گرديد. بر خواستاران موسيقی نيز افزود، و تالارهای بزرگی برای کنسرت‌های عمومی به‌وجود آمدند. پس موسيقی موقر و آرام و "زنانه"ي اشرافی که موافق مقتضيات اتاق پذيرائی اشراف فراهم می‌آمد، به موسيقی رسا و هيجان‌آور "مردانه"ای که با تالارهای کنسرت عمومی تناسب داشت، تبديل شد: سنفونی لطيف موتسارت جای خود را به سنفونی شورانگيز بتهوون داد.[٣٦١]

سخن کوتاه: هنرپروران به‌وسيله‌ي تسلط خود بر افراد و دست‌گاه‌های هنرآفرين، ادراکات و عواطف خود را به هنرمندان، و از طريق آنان به جامعه تحميل می‌کنند. زيرا چنان‌که دريافته‌ايم، هنرمندان مخصوصاً اقليتی از آنان که صفت "بزرگ" می‌گيرند، در شوؤن زندگی اجتماعی و از آن‌جمله در ذوق جامعه مؤثر می‌افتند، از تاريخ زيبائی بر می‌آيد که در گذشته يا دست‌کم در دوره‌هائی که جامعه، پيچيدگی چندانی نداشته است، تعيين هنجار ذوق و ملاک مُد جامعه‌ها صرفاً با گروه‌های مقتدر هنرپرور بوده است،اما از نهضت صنعتی به‌اين سو، چون حدود و ثغور مستحکم طبقات اجتماعی تا اندازه‌ای سستی گرفتند، و مصرف کالاها مانند توليد آن‌ها دامنه‌ي وسيعی يافتند، در زندگی طبقات پائين جامعه هم، اندک گشايشی روی داد. پس عناصری از ارزش‌های اين طبقات نيز در ذوق و مُد رسمی جامعه راه يافتند، و مُدسازی و ذوق‌آفرينی از انحصار طبقه‌ي بالا بيرون آمدند.[٣٦٢]

## د- دينامیسم شخصت هنرمند

361-H. Sachs: History of musical instruments, 1940.P,38 q.

362-P.H. Nysrtam: Economics of fashion; 1928, P. 83;  L.L. Schucking: The sociology of literary taste, 1944, P. 67

چنان‌که می‌دانیم، مجموع روابطی که ارگانیسم هنرمند را در میان می‌گیرند، بدو شخصیتی معین می‌بخشند.

درست است که شخصیت اساساً معلول محیط اجتماعی است، ولی شخصیت هر کس چون استوار شود، به‌عنوان یک واقعیت، در کارکردهای شخص و بدان‌وسیله در محیط اجتماعی اثر می‌گذارد. به‌شرحی که در بحث سبک دیدیم، شخصیت هنرمند مهم‌ترین عامل هنرآفرینی اوست و خواه ناخواه در آثار او منعکس می‌شود. شخصیت هنرمند میانجی واقعیت و اثر هنری است: واقعیت را جذب می‌کند و به‌صورت هنر در می‌آورد.

عامل‌هایی فراوان در شخصیت هنرمند مؤثر می‌افتد، از این قبیل‌اند وضع ارگانیسم، سن، کامیابي‌ها و ناکامی‌های خصوصی، اوضاع اجتماعی و آگاهي اجتماعي هنرمند، از میان این عامل‌ها، دو عامل: پای‌گاه اجتماعی و بینش اجتماعی هنرمند در شخصیت او تأثیر عمیق و مداوم باقی می‌گذارند.

### ۱. پای‌گاه اجتماعی هنرمند

بی‌گمان هیچ یک از عامل‌های سازنده‌ي شخصیت به اهمیت اوضاع اجتماعی نیستند، و از میان این اوضاع آن‌که مهم‌تر است، پای‌گاه اجتماعی هنرمند است و پای‌گاه اجتماعی هنرمند و هر کس دیگر در بسا موارد به وضع شغلی او رابطه‌ي مستقیم دارد.

روابطی که شخص به‌اقتضای شغل خود با دیگران برقرار می‌کند، در سازمان شخصیت او به‌شدت تأثیر می‌گذارند و تا زمانی که این روابط تغییری ژرف نپذیرند، شخصیت هم دگرگون نمی‌شود. بنابراین برای تبیین سبک آثار هنرمندان، مطالعه‌ي وضع شغلی آنان ضرورت دارد.

می‌دانیم که پس از دوره‌ي تجانس ابتدائی جامعه، هنر از تجزیه‌ي جادو پدید آمد و هنرمندان- چه هنرمندان طبقه‌ي بالا و چه هنرمندان طبقه‌ي پائین – به خدمت خواص جامعه درآمدند و از مخدومی به مخدومي دیگر پرداختند و چنان‌که قطران ایرانی بیش از ده مخدوم داشت و پترارک ایتالیائی به خدمت چند خاندان کمر بست.

هنرمندان در برابر حمایت مادی و معنوی هنرپروران، مطابق ذوق آنان به هنرآفرینی دست می‌زدند. مثلاً چاوسر(**Chaucer**) دیرگاهی به ذوق فرانسوی که مطلوب اشراف انگلیس بود، گرایید و کید(Kyd) که نمایش‌نامه‌ي هملت او اساس <u>هملت</u> شکسپیر است، چون تئاتر عمومی را ترک گفت، به خواست دربار انگلیس، هنر سوزآور خود را کنار گذاشت و به ترجمه‌ي تراژدی‌های فرانسوی پرداخت.

هنرمندان به‌ناگزیر در جلب حمایت هنرپروران می‌کوشیدند . در جامعه‌های اروپائی از آغاز نظام طبقه‌ای تا عصر رونسانس و در جامعه‌ي ایرانی از آغاز نظام طبقه‌ای تا سده‌ي ششم اسلامی، هنرمندی از آسایش نسبی برخوردار می‌شد که در خدمت خواص به‌سر می‌برد. البته در هر عصری، برخي از هنرمندان نام‌دار به مکنت هم رسیدند. در فرانسه بوالو(Boileau) ۲۸۶۰۰۰ فرانک از خود باقی گذاشت و راسین (**Racine**) در طی ده‌سال ۱۴۵۰۰ فرانک دریافت کرد.[۳۶۳] در چین وزیری به‌نام هو(Ho) چنان مفتون اشعار لی‌پو(Lipo) شد که برای پرداخت پول باده‌ي او، زینت‌افزارهای خود را فروخت.[۳۶٤] دربار سامانیان رودکی را غرق نعمت کرد، چندان‌که به‌قول نظامی عروضی، وی چهارصد شتر زیر بنه داشت.[۳٦٥] امیران غزنوی چون سخت به‌تبلیغ شاعران نیازمند بودند، در جلب و حمایت آنان می‌کوشیدند. مسعود غزنوی به‌هنگام ورود به غزنین به هر یک از شاعران ستایش‌گر خود بیست‌هزار درهم و به عنصری و زینتی، پنجاه‌هزار درهم بخشید، و در رکاب عنصری چهارصد غلام حرکت می‌کردند.[۳٦٦] محمود غزنوی در برابر هر یک از قصیده‌های غضایری به او هزار سکه‌ي طلا می‌پرداخت و ناصرالدین چغانی، فرخی را برای یک قصیده، بیست‌وچهار اسب پاداش داد.[۳٦٧]

با این‌همه، هنرمندان چون مزدور بزرگان بودند، از جمله‌ي خادمان آنان به‌شمار می‌رفتند، و معمولاً استقلال و شخصیت اجتماعی بارزی نداشتند، در مصر باستان هنرمند، خادمی متعارف شمرده می‌شد و هیچ‌گاه نام خود را بر اثر

---

[363]-A. Hauser: <u>The social history of art</u> - transl. S. Godman. vol. I, P. 470

[۳٦٤]- ویل دورانت: <u>تاریخ تمدن</u>، جلد سوم، <u>چین و ژاپون</u>، ترجمه‌ي ا. ح. آریان‌پور، ۱۳۳۷، ص ۹٦۹.

[۳٦٥]- نظامی عروضی: <u>چهارمقاله</u>، به کوشش دکتر محمد معین، ۱۳۳۳، ص٥٤-٥۳.

[۳٦٦]- شبلی نعمانی: <u>شعرالعجم</u>، ترجمه‌ي سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، ۱۳۳٤، ص۱۰٤

[۳٦٧]- <u>همان.</u>

خویش نمی‌نهاد. در بین‌النهرین بنابر قانون حمورابی، هنرمند با آهن‌گر و کفاش هم‌پایه بود. بر روی هم هنرمند را در جهان باستان به‌چیزی نمی‌گرفتند.[۳۶۸] در اروپا نیز پای‌گاه هنرمند از پای‌گاه خادمان تجاوز نمی‌کردند. حتی در سده‌های هفدهم و هیجدهم، موسیقی‌دان نوعی پیشه‌ور و در شمار مستخدمان و دلقکان بود،[۳۶۹] و مانند پیش‌خدمت‌ها توقع انعام داشت[۳۷۰] موتسارت در آغاز در دست‌گاه حامی خود با مستخدمان محشور بود و هایدن در قصر کنت استرهازی(**Esterhazy**) با مستخدمان غذا می‌خورد.[۳۷۱] پیکرنگاران نیز وضعی به‌تر نداشتند و مدت‌ها در زیر آثار خود امضا نمی‌کردند و بدین‌سبب است که اثرهای نقاشانی بزرگ چون بهزاد، امضاء ندارند.[۳۷۲]

اختیار هنرمندان در دست هنرپروران بود. هنرمند هرچه می‌کرد، به‌اجازه‌ي حامی خود می‌کرد و فقط با مدح حامی یا اهداء اثر خود به او، به پاداش می‌رسید. حتی شکسپیر در مقدمه‌ي منظومه‌ي "تجاوز به لوکرس"[۳۷۳]، خطاب به حامي خود، امیر ساتمپ‌تون (Southampton) چنین نوشت: "آن‌چه نوشته‌ام از آنِ شماست و آن‌چه باید بکنم بسته به اراده‌ي شماست". فردوسي و سعدي نیز الزاماً آثار خود را به‌نام بزرگان زمان کردند.

رأی هنرپروران در چگونگی آثار هنری نیز دخیل بود. به‌روایت ساموئل جانسون(**Samuel Johnson**)، ادیب انگلیسی، هنگامی‌که پوپ(Pope) ترجمه‌ي شیوایی را که از منظومه‌های هومه‌روس فراهم آورده بود، برای ممدوح خود می‌خواند، ممدوح بارها سخن او را می‌برید و به گمان خود، ترجمه‌ي او را "تصحیح" مي‌کرد. امیر گلوسستر(**Gloucester**)، برادر پادشاه انگلیس عملاً به"تصحیح" آثار مداح خود، لیدگیت(Lydgate) دست زد. در فرانسه این وضع تا سده‌ي هیجدهم ادامه داشت. ولتر بسیاری از آثار خود و از آن‌جمله ادیپ(**Oedipe**) را برای دوشس من(**Maine**) و ندیمانش می‌خواند و اجباراً به خرده‌گیری‌های آنان عنایت می‌ورزید.[۳۷۴]

پستی مقام هنرمند باعث می‌شد که بزرگان حتی آنان‌که خود هنرمند بودند، واژه‌ي"هنرمند" را خوار دارند. در ایران ساسانی و اسلامی چون شاعری بازمانده‌ي خنیاگری بود، فرمان‌روایان و دانش‌وران از قبول عنوان "شاعر" پرهیز می‌کردند. اما بعداً که شعر متکلف اشرافی پدید آمد، از شدت این پرهیز کاست.[۳۷۵] در انگلیس لیدی برادشا (**Bradshaw**)، که بانویی اشرافی و از ستایندگان ریچارسون (**Richardson**)، نویسنده‌ي معروف بود، مکاتبه‌ي خود را با آن نویسنده، از همه‌ي اطرافیانش پوشیده نگه داشت و به‌همین دلیل نام ریچاردسون را از پشت عکسی که از او به یادگار گرفته بود، تغییر داد و به‌صورت دیکین‌سون (**Dickinson**) در آورد. چون کان‌گریو(**Congreve**)، نمایش‌نامه‌نویس شهیر انگلیسی، پا به فرانسه نهاد، ولتر به دیدن او رفت و از ملاقات آن "نویسنده" ابراز شادمانی کرد.اما کان‌گریو در پاسخ او یادآور شد که او یک "نویسنده" نیست، بلکه یک "جنتلمن" است! آن‌گاه ولتر به طنز گفت که ولتر را با یک "جنتلمن" کاری نیست! کسان شاعره‌ي اشرافی آلمانی، دروسته هولس‌هوف(Droste – Hulshoff) از فعالیت‌های ادبی او سر افکنده بودند، در داستان خانواده نی‌یوکام[۳۷۶] ، اثر ثکه‌ری(**Thackeray**) به مادری اشرافی بر می‌خوریم که چون دخترش به همسری مردی نقاش در می‌آید، او را مورد نفرت قرار می‌دهد. والتر اسکات ترجیح می‌داد که مردم او را جنتلمن مالک بدانند نه "نویسنده". تامس گری (**Thomas gray**) حقوق انتشار مرثیه‌ای را که سروده بود، از ناشر آن اثر نگرفت تا نویسنده به‌شمار نرود. بسیاری از نویسندگان اشرافی آلمانی آثار خود را با نام‌هایی مستعار -که معمولاً به مردم طبقه‌ي متوسط اختصاص داشتند، انتشار می‌دادند.[۳۷۷]

با وجود حمایت هنرپروران از هنرمندان، زندگی خادمان هنرمند ایشان همواره بر وفق مراد نبود. از طرفی فراز و نشیب‌های زندگی مخدومان در معیشت هنرمندان تأثیر داشت، و از طرف دیگر جلب مستدام عنایت مخدومان به‌آسانی میسر نمی‌شد. از این‌گذشته در بسا موارد، اطرافیان مخدومان دستورهای ایشان را برای کمک به هنرمندان اجراء نمی‌کردند. بسیاری از شاعران ایرانی مانند انوری و ابن‌یمین از نکول برات‌ها یا حواله‌های ممدوحان خود شکایت

---

[۳۶۸]- هاوزر: پیشین، ص ۴۹- ۴۸.

[369]-S. Finkelstein: How music expresses ideas , 1952, P. 27.

[370]-H. Eisler: composing music for the films, 1947 PP. 46-47

[371]-W. Stark: The sociology of knowledge, 1958, PP. 25-26

[372]-H. Rubissow: Art of Asia, 1954, P. 190.

[373]-Rape of Lucrece

[374]-L. L. schucking:The sociology of literary taste, 1944,Ch.3.

[۳۷۵]- ملک‌الشعراء بهار: سبک‌شناسی، جلد سوم،[تاریخ ندارد]، ص۴۷.

[376]-The new comes

[۳۷۷]- شوکینگ: همان.

کرده‌اند[۳۷۸] . به‌طور کلی هنرمندانی که به‌خوشي زیسته‌اند، نادرند. شاعر بزرگ چینی ( توفو Tu Fu) با وجود عظمت خود، چنان بي‌نوا شد که نان دریوزه می‌کرد و چنان افتاده شد که زانو بر زمین می‌زد و برای هر کس که نانی به خانواده او می‌رسانید، دعا می‌خواند[۳۷۹] در اروپا پیکرنگاران توانای هلندی مانند رامبرانت و هالس(Hals) وضع مالی نامساعدي داشتند، و از این‌رو به کارهایی دیگر نیز تن در می‌دادند، وان گویی ین( Van Gouen) با خرید و فروش گل لاله بر درآمد خود می‌افزود و هوبما(**Hobbema**) مأمور وصول مالیات شد. یان اس‌تین (**Jan Steen**) و برخی از پیکرنگاران خانواده‌ي وان‌درولده (Van Der Velde) مهمان‌خانه‌داری کردند[۳۸۰]

مداحی با آن‌که گاهی به نتیجه مثبت می‌انجامید و مثلاً ممدوح را به اصلاح خود یا کاری سودمند بر می‌انگیخت، منشاء فساد بود. جانسون در شعری گفته است که در عصر او زندگی اهل ادب ملازم تحمل "رنج و رشک و نیاز و حامی و زندان" بود.[۳۸۱]

هنرمندان اجباراً برای تثبیت مقام متزلزل خود به لاف‌زنی و تنگ‌نظری و رشک‌ناکی و بخیلی و دشمنی متشبث می‌شدند. موسیقی‌دانی بزرگ چون برلیوز (**Berlioz**) بخیلانه تأسف می‌خورد که چرا فکر ساختن آهنگ مربوط به"ملکه‌ي مپ" [۳۸۲] را به موسیقی‌دانی دیگر یعنی مندلسون (**Mendelssohn**) داده است[۳۸۳] عنصری با غضایری و سوزنی و شاعران دیگر دشمنی کرد. انوری با سنائی و معزی و رشید وطواط معارضه داشت. ادیب صابر و رشید وطواط با يك‌دیگر در افتادند. خاقانی در خوارداشت ابوالعلاء گنجوی و مجیرالدین بیلقانی و رشید وطواط و جمال‌الدین و اثیرالدین اخسیکتی کوشید. شاعرانی چون اخطل و جریر و فرزدق و سوزنی، هجو را به‌صورت هتاکی در آوردند. بخش بزرگی از دیوان سوزنی در هجو شاعران دیگر است. طرفة بن‌العبد و خطیئه و انوری از هجو نزدیکان خود هم در نگذشتند. انوری حتی مادر خود را هجو کرد.

موضوع مدح هر چه باشد با تاروپود تملق بافته می‌شود، چنان‌که در ایران حتی مناظره‌ي گل و بلبل و شمع و پروانه(از انوري و معزی) به مدح غلوآمیز می‌انجامد. هنرمند محض خوش‌آمد هنرپروران، همه‌ي صفت‌های نیک را به آنان نسبت می‌دهد، چنان‌که جانسون در فرهنگ[۳۸۴] خود آورده است، "حامی معمولاً نابه‌کاری است که به‌طرزی موهن حمایت می‌کند، ولی مورد چاپلوسی قرار می‌گیرد." [۳۸۵] انوری و خاقانی و غضایری ممدوحان خود را با پیمبران و حتی با خدا برابر کردند، و در مازندران شاعری در ستایش ممدوح خود گفت: "الله فرد و ابن‌زید فرد"![۳۸۶]

دروغ چنان طومار هنر گذشته را در نوردیده است که افلاطون در جمهوری اخراج شاعران را از جامعه خواستار شد و علی بن ابی‌طالب قصه‌گویان و خطیبان را از مسجد راند و غزالی در احیاءالعلوم، قصه‌پردازی را نهی کرد. شخصیت هنرمندان مداح معمولاً بر اثر دروغ‌گویی دائم، متشتت و ضعیف و فاقد وحدت است و از این‌رو به‌آسانی قادر به‌خلق اثر هنری بزرگ نیست. چنان‌که لوکاچ می‌نویسد، هنری که برای تبلیغ به‌وجود آید، مسلماً از واقعیت دور می‌شود، زیرا واقعیت را به‌صورتی که مصالح تبلیغ‌خواهان ایجاب می‌کند، می‌نمایاند.[۳۸۷] بدین مناسبت است که در میان صدها قصیده‌ي فارسی، فقط معدودی که شاعر به میل خود و از سر اخلاص واقعی سروده است، واقع‌گرای و زیبا و ماندنی است. از این زمره است قصیده‌ي سوگ‌آور انوری درباره‌ي سقوط سنجر و هرج و مرج عمومی.

در جامعه‌های اروپائی پس از قرن چهاردهم، بر اثر پیدایش طبقه‌ي سوداگر و تفوق روزافزون آن بر طبقه‌ي زمین‌دار، هنر بسط یافت و از انحصار امیران و روحانیان بیرون آمد، و هنرمند از پیشه‌ور و مستخدم ممتاز شد.[۳۸۸] در انگلیس در نتیجه‌ي انقلاب "درخشان" (**Glorious**)، حکومت به عقاید عمومی وقع نهاد و نویسندگان نامور را وظیفه‌خوار

---

۳۷۸- زین‌العابدین موتمن: شعر و ادب فارسی: ۱۳۳۲، ص ۳۰.
۳۷۹- ویل دورانت: پیشین، ص ۹۸۰.
۳۸۰- هاوزر: پیشین، ص ٤٦٧.

381-I. Lucas: Stvle, 1955, P. 54.
382-Queen Map
383-H. Berlioz: memoire, 1932, P. 142.
384-S. Johnson: A dictionary of the English language, 1755, " Patron "

۳۸۵- لوکاس: پیشین، ص ٥٤.
۳۸٦- احمد کسروی: در پیرامون شعر و شاعری، ۱۳۳۵، ص ۲۱.

387-G. Lukacz: "propaganda (Tendenz) and partisanship", partisan review, vol. I, April – May 1934, PP. 34-46.

۳۸۸- هاوزر: پیشین، ص ۳۱۱.

خود گردانید.[۳۸۹] در فرانسه انقلاب کبیر به هنرمند آزادی اقتصادی و فکری داد و او را به"روشن فکر" مبدل کرد، از اواسط سده‌ي هیجدهم به‌این‌سو، سوداگران و بخشی از مردم متعارف به‌جای اشراف، طالب هنر شدند و از آن‌پس هنرمندان به‌جای رعایت خواست‌های اشراف، به خواسته‌های خود، هنر آفریدند و به گروه‌های وسیعی که بر ایشان تسلط مستقیم نداشتند، عرضه کردند. حتی موسیقی‌دانان از حمایت اشراف بی‌نیاز شدند و با چاپ و فروش آهنگ‌های موسیقی و بر پا داشتن کنسرت‌های عمومی معیشت کردند.[۳۹۰] بدین ترتیب هنرمند گرامی گردید و دیگر هیچ‌کس حتی هیچ فرد اشرافی از هنرمند بودن به شرم نیافتاد و نام مستعار به‌کار نبرد.[۳۹۱]

چاوسر در اواخر عمر از ممدوحان خود دوری جست و از این‌رو به مردم رغبت نمود و واقعیت را به‌تر دریافت. آثار دوره‌ي اخیر عمر او شاهد این مدعاست.

شکسپیر با آن‌که در خدمت دربار بود، نیازمند یا دست‌نشانده‌ي آن به‌شمار نمی‌رفت. معاش خود را به‌وسیله‌ي تئاتر عمومی آن زمان که مطلوب اشراف زمین‌دار بود و سوداگران نوخاسته نیز بدان توجه داشتند، تأمین می‌کرد. چون منابع الهام و جهان‌بینی او تنگ و تعصب‌آمیز نبودند، توانست جلوه‌های متنوع زندگی اجتماعی و از آن‌جمله تکامل روزافزون جامعه را عمیقاً دریابد و با خوش‌بینی به واقعیت بنگرد و به‌ندرت به یاد جامعه‌ي پیشین، احساس غربت کند و تلخ و منفی شود. و لتر دست به پاره‌ای فعالیت‌های اقتصادی زد تا از بزرگان بی‌نیاز باشد و استقلال فکری خود را از کف ندهد.[۳۹۲] بتهوون و شوبرت به مردم تکیه داشتند و برای کنسرت‌های عمومی آهنگ می‌ساختند. از این‌رو آثار ایشان پرشور و مردم‌انگیز است، حال آن‌که آثار بزرگانی چون موتسارت و هایدن نشاط سطحی اشراف را در قالب آهنگ‌های لطیف رقص منوئه(**Minuet**)نمایش می‌دادند.

هنرمندان جدید به برکت استقلال و اعتمادبه‌نفس، با حرمت به‌خود می‌نگریستند و حتی گاهی شخصیت خود را موضوع آثار هنری قرار می‌دادند. در مقابل قهرمانان داستان‌های پیشین که معمولاً شوالیه‌ي آداب‌دادن و شاهزاده‌ي پرجلال و روحانی مقدس‌نما بودند، قهرمان ویلهلم مایستر[۳۹۳] ، اثر گوته، شخصیتی هنرمندانه دارد و قهرمان داستان معروف خانواده نی‌یوکام، اثر ثکه‌ری، هنرمند است.

بسیاری از هنرمندان پس از آزادی از یوغ اشراف، به مردم متعارف اعتنا نمودند. در انگلیس تنی‌سون کوشید که خود را با جامعه‌ي بزرگ هماهنگ گرداند. در فرانسه هوگو پایان تراژدی ماریون دلورم[۳۹۴] را موافق انتظار مردم تغییر داد. در آلمان با آن‌که تحول طبقه‌ای به‌آسانی صورت نپذیرفت، هنرمندان به روشنفکری گراییدند، و اول‌بار که هنرپیشگان آلمانی نمایش‌نامه‌ي خانه‌ي عروسک، اثر ایب‌سن نروژی را در برلین به‌روی صحنه آوردند، از ایب‌سن اجازه گرفتند که در پایان نمایش‌نامه دست برند تا نورا(Nora)، قهرمان نمایش‌نامه -که از سر و سامان خود دست میکشد، موافق توقع مردم آلمان، به‌خانه باز گردد.[۳۹۵]

در مشرق‌زمین به علت‌هایی که باید در جامعه‌شناسی تاریخی جست‌وجو کرد، طبقه‌ي سوداگر هیچ‌گاه و حتی در عصر حاضر درست بر طبقه‌ي زمین‌دار غالب نیامدند. از این رو هنرمندان به‌ندرت توانستند از دایره‌ي تنگ هنرپروران اشرافی پا بیرون گذارند و از هنر مدحی یا تبلیغی برهند. فقط در پاره‌ای از مرحله‌های زندگی جامعه، معدودی از هنرمندان شرقی اندکی از خواست‌های حامیان اشرافی خود دور شدند و به الهام مردم، آثاری نسبتاً واقع‌گرای آفریدند. این‌گونه هنرمندان با آن‌که وابسته‌ي خواص بودند، از بینش عوام نیز سود جستند، و بدین‌شیوه از محدویت‌های اندیشه‌ي خواص که نتیجه‌ي آن مسخ کردن شدید واقعیت است، رستند و آثاری پدید آوردند که نمایش‌گر ادراک‌ها و عاطفه‌های انسانی هستند و در دوره‌ها و جامعه‌های متفاوت مقبول کرم کثیر واقع می‌شوند. راز عظمت هنرمندانی چون فردوسی و حافظ و سعدی و مولوی در این است.

فردوسی چون با ثروت اندک خود گذران می‌کرد، از مداحی برکنار شد. و برخلاف مشهور، فردوسی به امید پاداش، به سرودن شاهنامه دست نزد . مسلماً فردوسی می‌دانست که تنظیم حماسه‌ي قومی ایرانیان به زبان

---

[۳۸۹]- شوکینگ: پیشین.
[۳۹۰]- فین‌کلش‌تاین: پیشین، ص ٤٦- ٤٥.
[۳۹۱]- شوکینگ: پیشین.
[۳۹۲]- همان.

[393]- Wilhelm_Meister
[394]- Marion Delorme

[۳۹۵]- شوکینگ: پیشین.

حکومت‌های بیگانه و از آن‌جمله، حکومت ترکان غزنوی است و از این‌رو هرگز آن‌ها را به حمایت او بر نمی‌انگیزد . از این‌گذشته فردوسی اگر به فکر سود بود، به‌جای آن‌که به‌ترین سال‌های عمر خود را در کار سرودن این حماسه‌ي عظیم بگذراند، از آغاز به مدیحه‌سرایی می‌پرداخت و همواره از صله‌های امیران برخوردار می‌شد. بالاتر از این‌ها، شاهنامه ، شاهدهایی بسیار درباره‌ي قناعت و مناعت و نوع‌دوستی سراینده‌ي خود عرضه می‌دارد و می‌رساند که شاعر از سودجویی و کوته‌بینی و بدخواهی و آزمندی و رشکینی و گدامنشی همکاران خود به‌دور بوده است. بر همین شیوه عطار با طبابت و داروسازی نان می‌خورد و نیازی به مداحی و جلب حمایت بزرگان نداشت و از این‌رو، آثار او سرشار از نکته‌های واقع‌بینانه مردم‌پسند است.

از این نمونه‌ها و صدها نمونه‌ي دیگر، می‌توان استنباط کرد که وضع شغلی هنرمند در شمار عامل‌هایی است که در جهان‌بینی اجتماعی و سبک هنری او منعکس می‌شوند.

### ۲- بینش اجتماعی هنرمند

همه‌ي نمودهای هستی وابسته یك‌دیگرند و متقابلاً نظام وجودی یك‌دیگر را معین می‌کنند. بدین‌سبب همه‌ي نمودها دست‌خوش جبرند، و چنان می‌کنند که اقتضای محیط آن‌هاست. انسان نیز اسیر هزاران جبر اجتماعی و طبیعی است. با این تفاوت که در بسا موردها شناخت او جبراً، او را از جبر نمودهای زیانمند می‌گریزاند و به‌سوی جبر نمودهای سودمند می‌کشاند. انسانی که نیروهای جبری سیل را بشناسد ، به‌حکم جبر حیات، در گذر سیل خانه نمي‌سازد و انساني که مقاومت جبري سنگ و سیمان را بشناسد، به‌حکم جبر حیات، برای رهایی از نیروهای جبری سیل ، سدی می‌سازد و از جبر ناموفق، جبر موافق می‌آفریند – در دریاچه‌ي حیات‌پرور و صفابخش. بنابراین اولاً انسان همواره دست‌خوش جبر است و ثانیاً شناخت انسانی جبراً جبرهای مخالف را به‌صورت جبرهای موافق در می‌آورد و ثالثاً تنها انسان است که با شناخت عمیق خود از جبر آزاد می‌شود، و رابعاً این آزادی، زدودن جبر نیست، بلکه بهره‌برداری از جبر است. تصور موجودی یله یا نابسته محال است.

پیش از این دریافته‌ایم که شناخت در جریان زندگی، بر اثر برخوردهای فراوان ارگانیسم و محیط تحقق می‌یابد، ولی در همان حال که محصول جبری مشترک ارگانیسم و محیط است، خود به‌عنوان یکي از واقعیت‌های هستی، از فعالیت برخوردار است و به‌نوبه‌ي خود در جریان عمل زندگی، هم در ارگانیسم و هم در محیط اثر می‌گذارد.

هرچه پیوندهای ارگانیسم و محیط بیش‌تر و پیچیده‌تر باشد، شناخت ژرف‌تر است و الزاماً دگرگونی‌های عملی ژرف‌تری پدید می‌آورد. در این‌صورت شخصیت هر کس در همان حال که از عامل‌های جبری محیط او نشئت می‌گیرد، از چگونگی شناخت او نیز جبراً متأثر مي‌شود. شناخت مخصوصاً شناخت ژرف جبراً مانند واقعیت‌هاي محیط، مي‌تواند به‌صورت نیروي مادي، در تنظیم رفتار انساني مداخله کند.

مهم‌ترین کاربرد شناخت، پیش‌بینی است. انسان در پرتو آن‌چه بر او گذاشته است، درباره‌ي آن‌چه در پیش دارد، جبراً به حدس می‌پردازد و با این حدس، جبراً رفتار خود را برای برخورد با نمودهای آینده تنظیم می‌کند.

به‌بیان دیگر، انسان به‌جای آن‌که صرفاً خود را به نمودهای حال بسپارد، به پیش‌باز نمودهای آینده هم می‌شتابد و همچنان‌که به تحریک نمودهای اکنون رفتار می‌کند، رفتار کنونی خود را به اقتضای نمودهای آینده دگرگون می‌سازد. آن‌کس که شناختی ژرف‌تر دارد، دوراندیش‌تر است و چنین کسی از آینده‌ای گسترده‌تر الهام می‌یابد و برخلاف جان‌وران دیگر، به‌ندرت در آستانه‌ي زمان حال به‌سر می‌برد و دست‌خوش محرک‌های آنی قرار می‌گیرد.

اهل نظر چون در فروغ فلسفه و علم و هنر، بیش از اهل عمل، ماهیت دگرگون‌های هستی و زایش واقعیت بالقوه (آینده) را از بطن واقعیت بالفعل (اکنون) در می‌یابند، به‌ناگزیر اکنون را نه به‌عنوان اکنون، بلکه به‌عنوان پرورنده‌ي آینده می‌نگرند و ارزیابی می‌کنند. هر نمود موجود نزد جان‌وران با میزان لذت‌های آنی سنجیده می‌شود و نزد اهل عمل با سودهای اکنون و آینده‌ي نزدیک و نزد اهل نظر با مصالح آینده‌ي نزدیک و دور.

بینش، شناخت ژرف است، دانش‌مند از راه شناخت علمی، و هنرمند از راه شناخت هنری، و فیلسوف از راه شناخت فلسفی، بر بینش دست می‌یابد. بینش‌ور- هر که باشد- به‌حکم بینش خود، دوراندیش و آینده‌نگر است و نه‌تنها واقعیت موجود را در پرتو نتیجه‌ها یا نماآت آینده‌ي آن می‌سنجد، بلکه در موردهای بسیار، مقتضیات آینده را بیش از مقتضیات حال مورد اعتنا قرار می‌دهد. از این‌رو اگر بگوییم که مهم‌ترین انگیزه‌های مردم متعارف از واقعیت آینده موجود

بر می‌خیزند، باید بپذیریم که مهم‌ترین انگیزه‌های بینش‌وران از واقعیت آینده، سرچشمه می‌گیرند. انسان بینش‌ور، چه بسا محض آرمان‌هایی را که به‌نظر او برتر از واقعیت اکنون است، از واقعیت موجود روی بر می‌تابد و در راه تحقق آن آرمان‌ها، از بسا لذت‌ها و سودهای موجود چشم می‌پوشد.

روشن‌فکران یعنی مردمی که از بیداری اجتماعی بهره‌ورند، و در بیداری اجتماعی می‌کوشند، معمولاً بر بنیاد بینش اجتماعی خود، آینده‌نگرند و بدین‌سبب زندگی را تنها با میزان‌های لذت و سود موجود ارزیابی نمی‌کنند. در جامعه‌های گذشته، بیش‌تر اینان از طبقه‌ي متزلزل متوسط برخاسته‌اند، ولی معمولاً از آرمان‌های آن طبقه فراتر رفته‌اند. اعضای قشر روشن‌فکر از یک‌سو به‌علت آن‌که با کارهای نظری معیشت می‌کنند و نسبت به اهل عمل امتیازهایی دارند، خود را از سایر قشرهای طبقه‌ي متوسط دور و بیگانه می‌انگارند و از سوی دیگر به‌علت بینش اجتماعی خود، زندگی همه‌ي طبقه‌های اجتماعی را با خرده‌سنجی می‌نگرند و سنت‌شکن و ناسازگار می‌شوند. پس در صدد بر می‌آیند که خود را از جامعه و طبقه‌های اجتماعی بیرون کشند. چون پیوند انسان و جامعه ناگسیختنی است، گسستن از یک طبقه، مستلزم پیوستن به طبقه‌ي دیگر است: یا باید به‌خواص جامعه یعنی منبع بالفعل قدرت اجتماعی بگروند یا به عوام یعنی منبع بالقوه قدرت بگرایند. روشن‌فکرانی که از این گزینش باز مانند، از اقتدار و غرورو طمأنینه خواص و نیز از امیدواری و آفرینندگی و کوشندگی عوام بی‌نصیب خواهند ماند و ضرورتاً پناه‌گاهی جز محفل‌های روشن‌فکرانه که معمولاً نمودارهای اصیل طبقه‌ي متوسط و میدان خیال‌پردازی و خودبینی و منفی‌بافی‌اند نخواهند یافت .

بدیهی است که گزینش روشن‌فکران به عامل‌هایی چند بستگی دارد. گذشته از پای‌گاه و بینش اجتماعی روشنفکر، پویائی عمومی جامعه و وضع طبقه‌های اجتماعی آن عصر نیز، در انتخاب راه مؤثرند. اگر طبقه‌ي اصلی روشن‌فکر (معمولاً طبقه‌ي متوسط) نسبتاً استوار باشد، دوام ایشان در طبقه‌ي خود امکان بیش‌تر دارد. اما اگر طبقه‌ي ایشان دست‌خوش انحطاط باشد، با سهولتی بیش‌تر به طبقه‌ای دیگر می‌پیوندند و اگر تسلط طبقه‌ي بالا بی‌چون وچرا باشد، جاذبه‌ي آن طبقه، روشن‌فکران را به خدمت خواص می‌کشاند. در غیر این موارد طبقه‌ي بي‌نفوذی که در کار رشد است و زود یا دیر صاحب اقتدار می‌شود، روشن‌فکران را جذب می‌کند.

هنرمند پس از آن‌که از صورت مستخدم یا پیشه‌ور بیرون آید و استقلال و اهمیت اجتماعی یابد، الزاماً روشنفکر است.

هنرمندان روشنفکر اگر به فراخور انگیزه‌های جامعه و شخصیت خود، به طبقه‌ي بالنده‌ي عصر خود بپیوندند، موافق وضع آن طبقه با خوش‌بینی و امید به زندگی خواهند نگریست و چشم دیدن واقعیت را خواهند داشت و در نتیجه، واقع‌گرای خواهند شد. اما اگر در طبقه‌ي متزلزل خود بمانند یا به طبقه‌ای که در راه انحطاط است پیوند بخورند، نومید و بدبین خواهند بود و با دغدغه و بدگمانی به‌مقابله‌ي واقعیت- واقعیتی که خبر از زوال آن طبقه می‌دهد- خواهند رفت و به‌اقتضای واقع‌گریزی، به‌صورت افرادی مردد و متزلزل و بدبین یا خیال‌باف و عرفان‌پیشه در خواهند آمد و در مقام تصحیح نظام جامعه، به‌خرده‌جویی و منفی‌بافی یا هذیان و شطح، بسنده خواهند کرد.

مردم متعارف در بیش‌تر موارد، زیر نفوذ واقعیت بالفعل جامعه قرار می‌گیرند، ولی هنرمند می‌تواند به مدد بینش اجتماعی خود که جزو ذات اوست و در زندگی او نقشی بارز دارد، از واقعیت بالقوه یعنی امکان‌های آینده هم متأثر شود. بنابراین بینش هنرمند به‌صورت عاملی عملی در می‌آید و نیروی آن نه‌تنها گاهی با نیروی واقعیت بالفعل برابری می‌کند، بلکه گاهی بر آن چیرگی نیز می‌ورزد، بدین سبب است که هنرمند می‌تواند علی‌رغم راه‌های موجود جامعه، به راهی نو پا نهد و علی‌رغم جاذبه‌ي طبقه‌های قاهر جامعه‌ي عصر خود، به‌طبقه‌ي فردا که هنوز قوام کافی نگرفته است، بگراید، بیش‌تر هنرمندان بزرگ تاریخ از این زمره‌اند : با بصیرتی ژرف به‌واقعیت می‌نگرند و واقعیت را با همه‌ي تناقض‌های موجود و آتی آن می‌شناسند. پس واقعیت آینده را آن‌چنان‌که در بطن واقعیت حال می‌بینند، در ضمن بیان وضع حال، عرضه می‌دارند و بدین شیوه، مردم را نسبت به آینده حساس می‌گردانند و به دگرگون ساختن واقعیت بالفعل و استقبال واقعیت بالقوه می‌کشانند. نفوذی که آثار اینان در مردم می‌گذارد، به‌راستی نفوذ واقعیت است به‌وساطت اینان، و همین نفوذ است که آثار آنان را به‌صورت نیرویی عملی درمی‌آورد. به دیگر سخن، هنر مانند هر نمود نظری دیگر، هنگامی که مورد قبول مردم واقع شود، نیرویی عملی می‌گردد و هنگامی مورد قبول مردم واقع می‌شود که نماینده‌ي واقعیت باشد.

تاریخ هنر از نتیجه‌های مثبت بینش هنرمندان، نمونه‌های بسیار به‌دست می‌دهد. ناصرخسرو به‌انگیزه‌ي بینش اجتماعی ژرف خود، در جوانی از مداحی بیزار شد و مدیحه‌های خود را سوزاند و مدافع نهضتی که در آن زمان از دل

جامعه برخاسته بود و به‌سود مردم مبارزه می‌کرد، گردید. هم‌چنین سنائی خود را از آلایش مدح خواص رهانید و ستایش‌گر اهل عمل شد. و نیز سعدی آثاری انسان‌دوستانه که از مرزهای خواسته‌های حامیان او – اتابکان فارس- در می‌گذشت، آفرید. دانته یکی از طلاب مرفه زمان خود بود و می‌توانست به مرتبه‌های بالای جامعه ارتقاء یابد، ولی چون زندگی فرادستان معاصر خود را پوچ یافت، به مردم روی آورد و نه‌تنها به‌زبان مردم متعارف (ایتالیایی و نه لاتین اشرافی )، شعر سرود، بلکه به‌صف مبارزان جمهوری پیوست و به تبعید و فشارهای اجتماعی دیگر دچار آمد. شکسپیر در عین بستگی به درباریان و سوداگران انگلیس، از نمایش پویش‌های عمیق واقعیت ناگزیر شد. بر همین سیاق، شللی از اشراف بود، اما هنری انقلابی به‌بار آورد. دیده‌رو با حمله به فرهنگ طبقه‌ي خود، از مردم متعارف پشتیبانی کرد. بالزاک، این منشی امین تاریخ، به طبقه‌ي سوداگر تعلق داشت و طرفدار حکومت دودمانی و سلطه‌ي کلیسا بود. با این همه، در آثار خود، مخصوصاً کمدی انسانی چیرگی مخالفان خود یعنی جمهوری‌خواهان چپ را صادقانه باز نمود. پوشکین اشرافی به آفرینش آثاری که به کام اشراف خوش نمی‌آمدند، پرداخت. گوگول هوادار حکومت اشرافی و قدرت کلیسا بود، اما با صمیمیت تباهی‌های آن سازمان را شرح داد و انحطاط هنر جامعه‌ي سوداگری را پیش‌بینی کرد. تالستوی زمینه‌ي اشرافی داشت، با این وصف، چنان با بي‌نوایان روستانشین همدرد شد که به‌زبان طبقه‌ي خود، ستم‌کشی و دردمندی و بیزاری و خشم عمیق آنان را با دقت تمام، نمایش داد.

آثاری این‌گونه در بسا مواردی با مقتضیات عملی زندگی طبقه‌ي هنرمند منافات دارد، زیرا هنرمند نه با میزان‌های خاص طبقه‌ي خود، بلکه با میزان‌هایی که به‌برکت بینش اجتماعی خود، از واقعیت بیرون کشیده است، درباره‌ي واقعیت به داوری بر می‌خیزد . از این‌رو گاهی خواست‌های طبقه‌ای پنهان هنرمند با داوری‌های آشکار آثار او متضاد و حتی متناقض می‌شود. می‌توان گفت که در این‌گونه موردها، هنرمند مطابق آرمان طبقه‌ي خود، در صدد اثبات امری برمی آید، ولی در جریان کار به‌اقتضای واقع‌بینی، آن امر را نفی مي‌کند. به‌بیان دیگر با مقدماتی معین و برای نیل به‌نتیجه‌اي معین به‌کار مي‌پردازد، اما به راه‌نمائي واقعیت، به‌نتیجه‌اي خلاف نتیجه‌ي مطلوب خود مي‌رسد، گوگول به‌قصد تأیید نظام اجتماعی روسیه دست به داستان نویسی زد، ولی در جریان داستان‌ها، آن نظام را به تباهی محکوم کرد. تالستوی با فلسفه‌ای انگارگرای و آشفته در راه داستان‌نویسی گام نهاد، اما در حین توصیف واقعیت، به ندای واقعیت، از آن فلسفه برکنار شد و به جهان‌بینی مردم رسید. هنرمندان انقلابی رومانتیک، امثال بودلر شخصاً از قطب کهنه‌ي جامعه پیشتیبانی می‌کردند. با این همه آثار آنان موافق احوال قطب نو جامعه بودند.

پینش اجتماعی عمیق مرزهای فرهنگی هنرمند را گسترش می‌دهد، او را از تنگنای طبقه و جامعه‌ي خود فراتر می‌برد و با سراسر واقعیت اجتماعی عصر خود دمساز می‌کند. در این‌صورت آثار هنرمند بینش‌ور، آیینه‌ي تمام‌نمای تعرض‌های گوناگون اجتماعی می‌شوند و ادراک‌های و عواطف متنوع گروه‌های انسانی را عمیقاً عرضه می‌دارند. پیکرسازی رافائل ایتالیائی تنها به امکان‌های هنری و فنی جامعه‌ي او متکی نبود، بلکه از پیش‌رفت‌های هنری و فنی همه‌ي جامعه‌های که با جامعه‌ي او ارتباط داشتند، بهره جست . آهنگ‌سازی بتهوون آلمانی و شعرسرایی شللي انگلیسی از انقلاب عظیمي که در ورای میهن‌های آنان، در فرانسه، روی داده بود، الهام گرفت: شللی در پایان منظومه‌ي پرومته‌اوس از بند رسته [۳۹۶] نمای جامعه‌ي آزاد آینده را ترسیم کرد، و بتهوون امید و نیرومندی انسان جدید را در "سنفونی آوازی" منعکس گردانید. بر روی‌هم همه‌ي شورهای تند انسانی که نمودارهای پیروزی‌های انسان اروپائی بودند، در همه‌ي اثرهای بتهوون مگر آثار بازپسین دوره‌ي عمر او که بر اثر شکست انقلاب فرانسه و بازگشت اقتدار زمین‌داران اروپا و برقراری حکومت‌های جبار، شتاب‌زده و تلخ و مبهم و متکلف شدند، موج می‌زدند.

حاصل سخن این‌که بینش اجتماعی هنرمند مانند پای‌گاه اجتماعی او، به‌عنوان نشانه‌ای از پویائی شخصیت، در جهان‌بینی عمومی و سبک هنرمند رخنه می‌کند، هم‌چنان‌که پویایی شوؤن اجتماعی و پویائی داخلی طبقه و پویائی خارجی طبقه‌ها در اثر هنری منعکس می‌شوند.

## IX- زمینه‌ي اجتماعی شعر فارسی

دریافته‌ایم که برخلاف رأی بیش‌تر هنرشناسان، هنر یک جامعه، منحصر به پویش هنر رسمی خواص نیست و بلکه عوام نیز برای خود هنری دارند- هنری غیررسمی، و این دو پویش هنری به‌اقتضای زندگی‌های مختلف خواص و

[396]- Prometheus_unbound

عوام، از يك‌ديگر متفاوت و حتی متضادند. دریافته‌ایم که مهم‌ترین ویژگی پویش‌ها و آثار هنری، سبک است، و هنر خواص ذاتاً و برکنار از عوامل خارجی، واقع‌گریز است و هنر عوام در غیاب عوامل مزاحم، واقع‌گرای است. اما هر یک از سبک‌ها به فراخور پویائی جامعه، و همانند طبقه‌های اجتماعی، در يك‌ديگر تداخل می‌کنند و از انگاره‌ي اساسی طبقه‌ای که وابسته‌ي آن‌اند، انحراف می‌جویند. در این مورد، سبک‌ها در معرض چهارگونه پویائی قرار دارند: پویائی شوؤن اجتماعی، پویائی داخلی طبقه، پویائی خارجی طبقه‌ها، پویائی شخصیت هنرمند. بر اثر پویائی شوؤن اجتماعی، در بسا موارد، هنر با واقعیت اجتماعی بالفعل ناهماهنگ می‌شود، از علم و فلسفه و سایر مظاهر نظری جامعه فاصله می‌گیرد و سازگاری میان هنرهای گوناگون از میان می‌رود. بر اثر پویائی داخلی طبقه، هنر به‌اقتضای قشرهای متفاوت طبقه و نیز همراه با تحولات عمومی طبقه، دگرگونی می‌پذیرد. بر اثر پویائی خارجی طبقه‌ها، همچنان‌که طبقه‌ها به‌يك‌ديگر پیوند می‌خورند، هنرهای آن‌ها هم از يك‌ديگر تأثیر بر می‌دارند، و واقع‌گریزی خواص به‌هنر عوام تحمیل می‌شود، و واقع‌گرایی عوام در هنر خواص رخنه می‌کند. بر اثر پویائی شخصیت، شخصیتی که از بینشی عمیق یا اعتباری اجتماعی برخوردار باشد، می‌تواند از مقتضیات اجتماعی و سبك طبقه‌ای که بدان وابسته است، کمابیش بر کنار رود.

از تحلیل پویائی‌های گوناگون اجتماعی، اصول چندی به‌دست آمده‌اند. این اصول را از لحاظ هنر شاعری بر می‌شمریم، و سپس در پرتو آن‌ها، به‌عنوان آزمایش، نگاهی به شعر اروپائی می‌افکنیم و شعر فارسی را به‌اجمال مورد سنجش قرار می‌دهیم.

## الف. اصول تبین سبک‌های شعر

۱- انسان از آغاز کار برای زنده ماندن ، با فعالیت خود واقعیت را تغییر داده است.

۲- فعالیت انسان دو وجه همبسته دارند: بیرونی یا عملی و درونی یا نظری.

۳- فعالیت نظری که نتیجه‌ي برخورد انسان و واقعیت است، اصطلاحاً "شناخت" نام می‌گیرد.

۴- "شناخت" متضمن دو وجه همبسته‌ي اصلی است: "ادراک" و "عاطفه". تأثیر واقعیت بر ارگانیسم انسان زاینده‌ي ادراک است، و واکنش ارگانیسم در مقابل واقعیت موجد عاطفه است.

۵- شناخت انسان جامعه‌ي متجانس ابتدائی "جادو" خوانده می‌شود و دو جنبه‌ي ادراکی و عاطفی آن، یگانگی دارند.

۶- در جامعه‌ي نامتجانس تمدنی جنبه‌های ادراکی و عاطفی "شناخت"، به‌درجات مختلف از يك‌ديگر تفکیک می‌شوند، و عناصر مختلفی از جادو می‌زایند.

۷- شناختی که بر ادراک تأکید ورزد، اصطلاحاً "علم" نام می‌گیرد. و شناختی که بر عاطفه تکیه کند، "هنر" خوانده می‌شود.

۸- هنرها در جریان زمان تقسیماتی پیدا می‌کنند: پیکرنگاری، پیکرتراشی، موسیقی، شعر ...

۹- شاعری یکی از هنرهاست، فعالیتی انسانی است، و مانند سایر فعالیت‌های نظری جامعه، وظیفه یا رسالتی دارد.

۱۰- در جامعه‌ي متجانس ابتدائی ، شعر وابسته‌ي موسیقی و رقص است، جنبه‌ي جادوئی دارد و یکی از عوامل مستقیم زندگی عملی به‌شمار می‌رود.

۱۱- در جامعه‌ي نامتجانس متعدن با ظهور دو "طبقه‌ي اجتماعی" عوام و خاص ، شعر- و نیز سایر عنصرهای نظری جامعه- به دو بخش عمده تقسیم مي‌شود: شعر عوام و شعر خاص.

۱۲- شعر عوام کمابیش مانند شعر ابتدائی، وابسته‌ي زندگی عملی است و شعر خواص اساساً از زندگی عملی دور است.

۱۳- "سبک" (**Style**) شعر، انعکاس صادق شخصیت شاعر است، و شخصیت عمدتاً نشأه محیط اجتماعی است.

۱۴- در جامعه‌ي متجانس ابتدائی، شعر موافق تجانس محیط عملی زندگی، به سبک متجانس واحدی سروده می‌شود.

۱۵- در جامعه‌ي نامتجانس متمدن، چون مقتضيات طبقات اجتماعی دوگانه يك‌سان نيستند، سبک شاعران هر طبقه موافق انگاره(**Pattern**) و آرمان (**Ideology**) معينی پرداخته می‌شود.

۱۶- پس دو سبک متفاوت کلی پديد می‌آيد: سبک ترانه‌های عوام که وابسته‌ي زندگی عملی و ساده و "واقع‌گرای"(**Realist** ) است و سبک "واقع‌گريز" (**Unrealist**) شعر خواص که اساساً به عالم نظر و انتزاع تکيه می‌کند.

۱۷- اين دو سبک يا به‌قول دنپ‌روف(Dneprov)، هنرشناس شوروی، اين دو"روش"(**method**)، در سراسر تاريخ به‌موازات يك‌ديگر جريان داشته‌اند: سبک خواص به‌صورتی آشکار و رسمی و سبك عوام به وجهی غيررسمی و کمابيش نهانی[۳۹۷]

۱۸- اما تاريخ سبک‌شناسي شعر صرفاً تاريخ ساده‌ي سير دو سبک مستقل دو طبقه‌ي ناسازگار نيست، بلکه جريان‌ها يا "پويش"هاي (**Process**) گوناگونی را در بر می‌گيرد. زيرا دو طبقه‌ي عوام و خواص در هر يک از دوره‌های تاريخ جامعه، صورت تازه‌ای می‌يابند و بدين‌ترتيب در طی تاريخ جامعه، طبقه‌های گوناگونی پديد می‌آيند و هر يک متقابلاً در ديگری تأثير می‌گذارند و از اين‌گذشته، شامل "قشر"های متفاوت می‌شوند.

۱۹- از اين‌رو نه‌تنها وضع خاص هر طبقه، بلکه وضع عمومی طبقه‌ها و قشرهای اجتماعی و وضع گروه‌های هنرپرور و نيز بينش شاعران و مقام و احترامی که جامعه برای شاعران قائل می‌شود، در چگونگی دو جريان واقع‌گرايی و واقع‌گريزی جامعه تأثير می‌گذارد و به ظهور تنوعات سبکی می‌انجامد.

۲۰- در نتيجه، امکان آن هست که سبک يک طبقه در مواردی با زندگی عملی آن طبقه موافق نباشد، با آن‌که در پهنه‌ي زمان طولانی، نوعی توافق بين سبک شعر و زندگی عملی آن طبقه ملاحظه می‌شود.

۲۱- ممکن است سبک شعر يک طبقه در مواردی با ساير شؤون نظری آن طبقه موافق نباشد، با آن‌که در پهنه‌ي زمان طولانی، نوعی توافق بين سبک شعر و ساير شؤون نظری طبقه مشاهده می‌شود.

۲۲- ممکن است سبک شعر يک طبقه در مواردی با سبک هنرهای ديگر آن طبقه موافق نباشد، با آن‌که در پهنه‌ي زمان طولانی، نوعی توافق در ميان سبک شعر طبقه و سبک هنرهای ديگران مشاهده می‌شود.

۲۳- ممکن است سبک شعر همه‌ي قشرهای يک طبقه يك‌سان نباشد، با آن‌که از منظر تاريخ عمومی سير يک طبقه، نوعی همنوائی انتزاعی کلی در ميان سبک‌های شعر قشرهای متفاوت يک طبقه مشاهده می‌شود.

۲۴- ممکن است سبک شعر يک طبقه، در جريان زندگی آن طبقه، يك‌سان نماند، با آن‌که از منظر تاريخ عمومی سير طبقه، نوعی همنوائی انتزاعی کلی در سبک شعر مراحل متفاوت سير طبقه مشاهده می‌شود.

۲۵- ممکن است در مواردی سبک طبقه‌ها به يك‌ديگر نزديک شوند، با آن‌که در جريان طولانی تاريخ عمومی جامعه ، سبک‌های شعر طبقه‌های متفاوت يکی نمی‌شوند

۲۶- ممکن است در مواردی سبک شعر خواص در سبک ترانه‌های عوام رخنه کند، با آن‌که در جريان طولانی تاريخ عمومی جامعه، سبک ترانه‌های عوام در سبک شعر خواص مستهلک نمی‌شود.

۲۷- ممکن است در مواردی سبک شعر خواص از سبک ترانه‌های عوام الهام گيرد، با آن‌که در جريان طولانی تاريخ عمومی جامعه، سبک شعر خواص مختصات خود را در مقابل ترانه‌های عوام حفظ می‌کند.

۲۸- ممکن است ذوق حاميان هنر در سبک شاعران مؤثر افتد، زيرا نيازهای شاعران، آنان را بر می‌انگيزد که با عمد يا بی‌عمد از خواست و ذوق هنرپروران تبعيت و تقليد کنند.

۲۹- ممکن است مقام اجتماعی شاعران در سبک آنان تأثير کند، زيرا احترامی که جامعه برای شاعر قائل است، در داوری و گرايش او نسبت به خود و جهان مؤثر است.

۳۰- ممکن است دانش يا بينش شاعر در سبک او دخيل شود. زيرا شاعر ژرف‌انديش تناقض‌های نهانی عناصر بالقوه‌ي جامعه را در می‌يابد و از آن‌ها نيز مانند عناصر آشکار بالفعل تأثير بر می‌دارد.

۳۱- بنابراين دو قطب اصلی جامعه – عوام و خواص – در جريان تاريخ، موجد طبقه‌های متعدد می‌شوند، و واقع‌گرايی و واقع‌گريزی آن‌ها هم سبک‌های فرعی متوالی گوناگون به‌بار می‌آورند.

---

[۳۹۷]- دنپ‌روف بر آن است که "واقع‌گرائی" و "واقع‌گريزی" مفهوم‌هائی هستند وسيع‌تر از سبک. از اين‌رو آن‌ها را جهان‌بينی يا به‌قول خود،"روش" می‌خواند و هر روشی را شامل چند "سبک" می‌داند.
V. Dneprov: (Method and style in art), soviet_literature, No. 3. PP. 139-147.

۳۲- هر سبک از طبقه‌ای نشـأه مـی‌گیـرد، ولـی در جریـان تحـول خـود، نـه‌تنهـا بـا تحـولات آن طبقـه گـام‌بـه‌گـام همگامی نمی‌کند، بلکه در انحصار آن طبقه هم نمی‌ماند و در مواردی مورد استفاده‌ي طبقه‌های بعدی واقع می‌شود.

۳۳-هر سبکی در جریان تحول خود، از لحاظ واقع‌گرائی یا واقع‌گریزی، شدت و ضعف می‌یابد.

۳۴-سبک‌ها در جریان سیر خود در یك‌دیگر رخنه می‌کنند و از این‌رو تفکیک کامل آن‌ها میسر نیست.

۳۵- پس با آن‌که تاریخ ادبیات، تاریخ مبارزه‌ي دایم واقع‌گرایی و واقـع‌گریـزی و آشـتی‌هـای موقـت آن دو و تکامـل واقع‌گرایی است، باز نمی‌توان هنر هنرمندی را با علامت واقع‌گرای یا داغ واقع‌گریز مشخص کـرد و مـورد قبـول یـا رد قـرار داد.

۳۶- ولی چون شالوده و خواستگاه همه‌ي سبک‌ها دو سبک اصلی واقع‌گرائی و واقـع‌گریـزی اسـت، مـی‌تـوان برای تشخیص یا تبیین سبک یک شاعر، درجـه‌ي واقع‌گرائـی او را سـنجید، و ایـن امـر مسـتلزم مطالعـه‌ي دقیـق اشـعار اوست.

۳۷- با این همه، مطالعه‌ي اشعار، به‌خـودی‌خـود، نمـی‌توانـد وافـی مقصـود باشـد. بررسـی مسـتقل و انتزاعـی اشعار روشن‌گر و نتیجه‌بخش نیست – بررسی شعر نیازمند میزان یا ملاکی است، و این میـزان یـا مـلاک همانـا واقعیـت اجتماعی است. باید شعرها را در زمینه‌ي واقعیت اجتماعی عصر شاعر مطالعه کـرد. زیـرا واقـع‌گرائـی فقـط بـا رجـوع بـه واقعیت دریافتنی است.

برای تشخیص یا تبیین سبک یک شاعر باید مختصات صوری و معنوی اشعار او را در زمینـه‌ي واقعیـت اجتمـاعی عصر او یعنی در پرتو دینامیسم طبقه‌ها و قشرهای جامعه و سیر طبقه‌ي اصلی شاعر و قشـرهای آن و رابطـه‌ي شـاعر با طبقه و قشر خود و گروه‌های هنرپرور تعیین کرد.

برخی از نکته‌هایی که در این مورد پیش می‌آیند، چنین‌اند:

**<u>درباره‌ی شاعر:</u>**

الف- جامعه‌ي شاعر در چه وضعی است- وحدت کافی دارد یا متضمن عوامل متضاد نیرومنـد اسـت؟ طبقـه‌هـا و قشرهای عصر او چگونه‌اند؟

ب- پای‌گاه طبقه‌ای اصلی شاعر چگونه است- طبقه و قشر اجتماعی اصلی او در چه مرحله‌ای قرار دارد؟

پ- شاعر برای چه گروه یا گروه‌هایی شعر می‌گوید – اشراف – سوداگران- مردم متعارف؟

ت- شاعر از چه ممری گذران می‌کند- با صله‌ي زمین‌داران یا کمک سوداگران، عایدی خانوادگی، کار شخصی؟

ث- شاعر با چه نظری به‌خود می‌نگرد – خود را مداحی پست می‌داند یا خادمی شرافتمند یا فردی مستقل؟

ج- بینش خصوصی شاعر در چه پایه است- بصیرت عمیق اجتمـاعی دارد، انسـان و طبیعـت و جامعـه را چگونـه تبیین می‌کند؟

چ- شاعر سنت‌های شعری را چگونه تلقی می‌کند- اسیر آن‌ها می‌شود یا بـا ابتکـار، از آن‌هـا بهـره مـی‌گیـرد. و برعمق و وسعت آن‌ها می‌افزاید؟

**<u>درباره‌ی محتوای اثر شعر:</u>**

الف- قهرمانان اثر کیان‌اند- امیر، روحانی، بازرگان، انسان متعارف، خود هنرمنـد....؟ خصـال هـر یـک چگونـه بیـان شده‌اند- با ستایش، با نکوهش، با طنز؟

ب- اثر چه نکته یا نکته‌هایی را ابلاغ می‌کند- هدف غائی آن چیست؟ نتیجه‌ي اخلاقی آن به سـود چـه گروهـی است- اشراف، روحانیان، سوداگران، مردم متعارف؟

پ- اثر گویای خوش‌بینی است یا بدبینی – خوش‌بینی به چه؟ بدبینی به کـه؟ خـوش‌بینـی و بـدبینی آن مبنـای واقعی دارد؟

ت- اثـر سـنت‌هـا را چگونـه تلقـی مـی‌کنـد- سـنت‌هـای اشـرافی، سـنت‌هـای دینـی، سـنت‌هـای سـوداگری، سنت‌های عمومی؟

ث- اثر مناسبات اجتماعی را با چه نظری می‌نگرد – با تصدیق و تکذیب؟ حفظ وضع موجود را می‌خواهد یا طالب تغییر است؟ تغییر مطلوب را چه می‌داند، گذشته‌نگر است یا آینده‌گرای؟

ج- اثر تندرو و یک‌جهت است یا معتدل و احتیاط‌آمیز- این احتیاط یا تندروی به سود چه گروه‌هایی تمام می‌شود ؟

چ- اثر عاطفه‌های ساده‌ي انسانی را چگونه مي‌یابد- خواهان فرونشاندن آن‌هاست یا خواهان ابراز معتدل یا اظهار بی‌بندوبار؟

ح-اثر کار بدنی تولیدی را چگونه می‌نگرد – با تحسین یا تحقیر؟ چه نوع کار را ترجیح می‌دهد- کشت‌کاری، پیشه‌وری، سوداگری، سپاهی‌گری؟

**<u>درباره‌ی صورت اثر شاعر:</u>**

الف- بیان شعر ساده است یا بغرنج- تشریفاتی و سنگین و مبهم است یا ساده و نرم و روشن؟

ب- اثر با سنت‌ها و امکان‌های شاعری چه نسبتی دارد- از آن‌ها پیشی جسته است یا از آن‌ها پس مانده است، ؟ از سنت‌ها تقلید می‌کند یا به دگرگونی آن‌ها می‌پردازد؟

پ- اثر چه موضوع‌هایی را برگزیده است- موضوع‌های کهنه، موضوع‌های ابتکاری؟

## <u>ب. اشاره‌ای به سبک‌های شعر اروپائی</u>

در جامعه‌های صنعتی غربی از قرون وسطی تا کنون به‌سبب وجود قطب عوام و قطب خواص، دو روش یا دو سبک عمومی- واقع‌گرائی و واقع‌گریزی- در جریان بوده‌اند. اما این دو روش یا دو سبک مطابق تحولات جامعه، دست‌خوش دگرگونی بسیار شده‌اند. چنان‌که می‌دانیم، در جامعه‌های غربی، اقتصاد فلاحتی از سده‌ي سوم تا هفتم رفته‌رفته جاي‌گزین اقتصاد مرحله‌ي پیشین- اقتصاد شبانی – شد و در نتیجه‌ي آن نظام زمین‌داری (فئودالیسم) پدید آمد. در جریان تکامل اجتماعی، اقتصاد فلاحتی قرون وسطی از عصر رونسانس به‌این‌سو جای خود را به اقتصاد صنعتی داد و در سده‌ي هفدهم نظام سوداگری جاي‌گزین نظام زمین‌دارای گردید.

بر اثر این تحول، در قطب عوام، طبقه‌ي نوخاسته‌ي کارگر شهری در کنار طبقه‌ي فرودست رعیت پدید آمد، و در قطب خواص، طبقه‌ي سوداگر در پی طبقه‌ي زمین‌داري بر قدرت دست یافت. پس در جریان تاریخ جامعه‌های غربی، دوگانگی بارزی در اندرون هر یک از دو قطب عوام و خواص روی داد. و این دوگانگی درونی هر قطب به ضرورت در جهان‌بینی آن منعکس شد. در نتیجه، از یک سو واقع‌گرائی عوام که به‌صورتی غیررسمی جریان داشت، تکامل پذیرفت و از سوی دیگر واقع‌گریزی خواص به فراخور حال دو طبقه‌ي زمین‌دار و سوداگر، به‌دو جریان یا دو سبک متوالی تقسیم شد- جریان یا سبک نئوکلاسی‌سیسم (Neo – **Classicism**) و جریان یا سبک رومانتی‌سیسم (**Romanticism**). نئوکلاسی‌سیسم یا کلاسی‌سیسم نو سبکی است مبتنی بر کلاسی‌سیسم یونان و روم باستان . در قرن دوم مسیحی به نویسنده‌ای اشرافی که موافق حال اقلیت ممتاز جامعه می‌اندیشید، (**Skriptor** Classicus) یعنی "نویسنده‌ي اشرافی" و به نویسنده‌ای که در خدمت عموم بود،(**Skriptor** Proletarius) یعنی "نویسنده‌ي عامی" می‌گفتند. بنابراین باید کلاسی‌سیسم را سبک اشراف دانست. کلاسی‌سیسم یونان پس از آن‌که دیرگاهی مورد تقلید ادیبان اسکندریه و روم باستان واقع گردید و در قرون وسطی تقریباً از یادها رفت، در عصر رونسانس احیاء شد و نئوکلاسی‌سیسم نام گرفت.[۳۹۸]

نئوکلاسی‌سیسم اساساً زبان حال اشراف زمین‌دار درباری بود که از قرن دهم مسیحی به‌بعد، برخلاف سایر زمین‌داران با سوداگران اتحاد کردند. به شهادت تاریخ، هم‌چنان‌که اشراف زمین‌دار به‌سختی پای‌بند خط امتیازها و پاس‌داری مرزهای طبقه‌ي خود هستند و به سنت و ثبات گرایش دارند، شعر و سایر عناصر جهان‌بینی آنان، اسیر قیدهای سخت و اصول پایدار تغییرناپذیر است. از این‌رو سبک نئوکلاسی‌سیسم سبکی است "ایستا" یا استاتیک، استوار بر سنت‌های پایدار جمعی طبقه.

[398]-M. Salmi and others: (Classicism), Encyclopedia of world art, vol. III, PP. 673-697.

در ادبیات نئوکلاسیک زیبائی‌های طبیعت و خوبی‌های انسانی به‌صورت‌هایی ساختگی و مبالغه‌آمیز نمودار می‌شوند. از دیده‌ي آن، طبیعت دست‌گاهی است منظم، مبتنی بر نیرویی فرضی به‌نام "عقل" که همواره بر همه‌چیز حاکم بوده است و خواهد بود. در این جهان عقلی هر چه هست عین نظم و صواب است و بر آن ایرادی نیست.

زیبایی هنری مانند زیبائی طبیعی، به‌وسیله‌ي "عقل" معین شده است و بر قانون‌هایی ثابت تکیه دارد. گذشتگان این قانون‌ها را دریافته‌اند. رعایت آن‌ها بر هر هنرمندی فرض است. شاعر باید بر قدمای کلاسیک تکیه زند و به‌شیوه‌ي آنان از دیدگاه "عقل" تغییرناپذیر به طبیعت جاویدان بنگرد ، جنبه‌های خوش آنرا بزرگ کند، با وقر و متانت به‌وجهی حقیقت‌نما و مقبول و موجز و روشن باز نماید و هرگز با ابراز عواطف تند و تیز خصوصی و هیجان‌های بی بند و بار و استعمال کلمات عامیانه و اصطلاحات حرفه‌ایِ جانبِ ادب را رها نکند.

هنری که در خدمت خداوندان جاه و جلال است، البته وابسته‌ي زندگی عملی و وسیله‌ي حل دشواری‌ها نیست. وسیله‌ای برای تفنن و تجسم و تزیین است، و به‌اقتضای جهان‌بینی اشرافی، صورت‌هائی کهنه و متصنع و پرشکوه دارد و موضوع ها و مضمون‌های آن، قهرمانیِ شیرین و متین و اشراف‌پسند است. اشخاص آثار هنری به‌دنیای قهرمانی باستان، به یونان و روم متعلقند. ولی رفتار آنان بیش‌تر به سوداگران نوکیسه‌ي سده‌ي هفدهم می‌مانند. از این‌رو بسیاری از اشخاص آثار نئوکلاسیک، انسان‌هایی سطحی و توخالی می‌نمایند. هر شخص به سنخ یا تیپ انسانی معینی بستگی دارد و مختصات کلی سنخ خود را مجسم می‌کند. تفاوت‌های فردی و نمودهای روانی خصوصی نادیده گرفته مي‌شوند. به‌راستی بسا از اشخاص آثار نئوکلاسیک واقعیت انسانی ندارند. بلکه در حکم تشخّص صفت‌های انتزاعی انسانند، و بدیهی است که چنین انسان‌های مجرد و مصنوعی، برخلاف انسان‌های واقعی، انعطاف‌پذیر نیستند، و در جریان حوادث به‌ندرت در يك‌دیگر تأثیر می‌گذارند و تغییر و تکامل می‌یابند.

نئوکلاسی‌سیسم ، بنا بر توضیحی که داده شد، سبک جامعه‌ای است اشرافی که طلیعه‌ي نظام سوداگری در آن پدید آمده است. فلسفه‌ي عمومی این جامعه "خردگرائی" (**Rationalism**) است و اخلاق اجتماعی آن "سنت گرائی" (**Traditionalism**).

رومانتی‌سیسم که ریشه‌ي آن (**Romance**) به‌معنی حقیقی "داستان" و معنی مجازی ؛ "خیالی" یا "عاطفی" است. اساساً جهان‌بینی طبقه‌ي سوداگر اروپا محسوب می‌شود. سوداگران برخلاف اشراف زمین‌دار که به‌برکت اصالت تباری و طبقه‌ای، پای‌گاه اجتماعی ممتازی داشتند، از قدرت اجتماعی بی‌بهره بودند و در جریان کار خود، صنعت‌گری و بازرگانی – با موانع اجتماعی بسیار روبرو می‌شدند. از این‌رو به‌دشمنی امتیازهای جمعی اشراف برخاستند و آهنگ در هم شکستن بندها و مرزهای طبقه‌ای کردند. از سده‌ي هیجدهم به‌این‌سو، خردگرائی و سنت‌گرائی اشرافی که نمودهایی جاویدان به‌شمار می‌رفتند و به‌وسیله‌ي زمین‌داران دنیوی و دینی – خان‌ها و روحانیان – پاس‌داری می‌شدند، مورد مخالفت شدید قرار گرفتند. نفی امتیازهای جمعی و تکیه بر فردیت و کوشش و کامیابي فردی و کسب آزادی عملی و نظری مطلوب طبقه‌ي سوداگر گردید. پس مبارزه‌ي پرشوری برای "تجارت آزاد، حکومت آزاد، وجدان آزاد" در گرفت و این مبارزه در انگلیس، تا میانه‌های قرن هیجدهم و در فرانسه تا قرن نوزدهم ادامه یافت. انعکاس نظری این مبارزه، رومانتی‌سیسم است. رومانتی‌سیسم در اواخر سده‌ي هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم در کشورهای اروپائی ظاهر شد، و اساساً تجلی بندگسلی و سنت‌شکنی سوداگران نوخاسته بود. بنابراین باید آن‌را سبکی شمرد"پویا" یا دینامیک، مبتنی بر هیجان‌هاي شدید و آزادی و ابتکار فردی.

با آن‌که رومانتی‌سیسم بیش از نئوکلاسی‌سیسم، پریشان و نامتجانس است، باز مي‌توان گفت که نمودهای شورانگیز و مرموز طبیعت و گذشته‌های خوش‌نمای جامعه‌ي تاریخ کهن ملت‌ها و قرون وسطای اروپا- موضوع‌های اصلی هنر رومانتیک است. از دیدگاه رومانتی‌سیسم، هستی پر از شگفتی و شگرفی است و حادثه‌های غیرقابل پیش‌بینی هر دم انتظار می‌روند. طبیعت دست‌گاهی است به‌هنجار که جامعه یا تمدن نابه‌هنجارش گردانیده است. گریز از زندگی اجتماعی موجود و درهم شکستن سنت‌های "عقلی" آن و تکیه بر شورهای فردی و "شهود طبیعی " انسان را با طبیعت هماهنگ می‌سازد و به کامیابي و رستگاری می‌رساند.

در جهان‌بینی رومانتیک نیز زیبایی در واقعیت زندگی نیست، در عالم خیال، در چیزهای دور و بیگانه است، باید در پی این دل‌ربای ناشناخت در دامان طبیعت آواره شد. هنر از زندگی واقعی و قیدها و قانون‌های آن آزاد است. وسیله‌ای است خودکار برای طرد واقعیت و التجا به خویشتن خویش. هنرمند که در شمار پیمبران است، باید از قانون‌های "عقلی" و قراردادهای کلاسیک بگذرد، در طبیعت بیرون و در طبع درون خود غرقه شود و سپس آنچه را که

به اشراق در می‌یابد، با واژهای جان‌دار و شورانگیز بیان کنند. هریک از هنرها و از آن میان ، شعر باید پرشور و بی‌پروا و خیال‌آمیز و مبهم و آرامش‌بخش باشد و به لطف صوری توجه تام ورزد.

انسان در آثار رومانتیک به‌صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شود. انسان‌های ساده و متعارف هم در آثار رومانتیک راه می‌یابند. انسان در همه‌حال فردی است تنها و خودجو و سنت‌شکن و جامعه‌گریز. ولی فرد رومانتیک هم مانند فرد کلاسیک، به‌منزله‌ي یک سنخ یا تیپ انسانی است و خصایص کلی تیپ خود را منعکس می‌کند. تیپ‌های رومانتیک مانند تیپ‌های نئوکلاسیک، انتزاعی و جامد و ثابتند، فقط گاهی تیپ‌های درجه‌ي دوم، انعطاف و جنبش دارند و در جریان وقایع، تغییر می‌پذیرند.

رومانتی‌سیسم در آغاز ظهور خود، ندای اعتراض روشن‌فکران طبقه‌ي سوداگر است بر نظام اشرافی زمین‌داران، ولی بعداً که سوداگران بر جامعه مسلط و خواستار حفظ وضع موجود می‌شوند، زشتی‌های نظام سوداگران نیز مورد اعتراض هنرمندان رومانتیک قرار می‌گیرد. بر روی‌هم، رومانتی‌سیسم از آنِ جامعه‌ي سوداگران است. فلسفه‌ي عمومی آن "خردگریزی" (**Irrationalism**) و اخلاق اجتماعی آن"فردگرایی" (**Individualism**) است.

در سال‌های پایان سده‌ي نوزدهم و نیمه‌ي اول سده‌ي بیستم که طبقه‌ي سوداگر به‌راه زوال افتاد و بحران‌های اقتصادی و اجتماعی و سیاسی دامنه‌داری در جامعه‌های اروپائی در گرفت، رومانتی‌سیسم نیز مانند سایر شؤن زندگی اجتماعی، دست‌خوش پریشانی گردید و موافق مقتضیات جدید، به‌صورت‌های تازه‌ای درآمد. اکثر "ایسم"های پرجنجال قرن بیستم که در نظر بسا کسان، "سبک‌های نو" به‌شمار رفته‌اند، به‌احتمال بسیار، چیزی جز جلوه‌های عصر انحطاط رومانتی‌سیسم نیستند. این‌گونه "ایسم"ها- از سمبولیسم (**Symbolism**) گرفته تا سوررآلیسم (**Sur-realism**) و فوتوریسم (**Futurism**) و دادئیسم(**Dadaism**) از یک طرف بر محور رومانتی‌سیسم انحطاطی می‌گردند، و از طرف‌دیگر، از يك‌ديگر متأثرند، چندان‌که می‌توان همه را سر و ته یک کرباس دانست،[٣٩٩] و به‌زبان مائوتون ( Mao Tun)، نئورومانتی‌سیسم **Romanticism** -Neo)) خواند.[٤٠٠]

گفتنی است که دو سبک نئوکلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم نیز از يك‌ديگر جدایی ندارد و در يك‌ديگر تأثیر می‌گذارند، هر دو از آن خواصند و دیدی محدود دارند: نئوکلاسی‌سیسم تنها به‌جنبه‌ي ادراکی و کلي هستی می‌گراید، رومانتی‌سیسم فقط جنبه‌ي عاطفی و فردی واقعیت را مورد ملاحظه قرار می‌دهد، نئوکلاسی‌سیسم اسیر سنت‌های جمعی طبقه است، رومانتی‌سیسم دچار شورهای فردی اعضای طبقه است.

پویش‌ها یا جریان‌های نئورومانتیک در عین تفاوت و تشتت، وحدت دارند. همه‌ي این پویش ها بر آنند که هنرمند باید بدون اعتنا به‌مقتضیات اجتماعی، به واقعیت بنگرد و "احساس"های خود را بدون پیوستگی و تفسیر بیان کند، غافل از آن‌که مطابق الف‌بای روان‌شناسی، نه کسی می‌تواند از مقتضیات اجتماعی برکنار ماند ، و نه بدون پیوستن و تفسیر "احساس"ها، فهم و بیان چیزی امکان می‌یابد. کوششی که شاعران نئورومانتیک در راه حصول به آرزوی محال خود مبذول می‌دارند، سبب می‌شود که در آثار آنان واقعیت پیوسته‌ي "پویا" به‌صورتی گسسته و ایستا، به‌صورت پاره‌هایی بی‌ربط و بی‌معنی درآید و قانون‌ها و نظم‌های واقعیت که زاده‌ي روابط متقابل استوار نمودهاست، مورد غفلت قرار گیرد.

پای‌گاه طبقه‌ای شاعران نئورومانتیک اساساً مراتب پائین طبقه‌ي سوداگر است. روشن‌فکران قشرهای پایین طبقه‌ي سوداگر مخصوصاً کسانی که عمق نظري کافی ندارند، در نتیجه‌ي پریشانی جامعه، ناخرسند و آرزومند تغییر اجتماعی می‌شوند. اما با آن‌که از قشرهای بالای طبقه‌ي سوداگر و حکومت آن‌ها شکایت دارند، باز به‌سبب بستگی خود به سوداگران ، نمی‌توانند به عوام یعنی مخالفان سوداگران بپیوندند، و با طبقه‌ي خود درافتند. از این‌رو، هم خواص و هم عوام را مورد نفرت قرار می‌دهند و از هر دو فاصله می‌گیرند. در نتیجه، خود را تنها و بی‌پناه می‌یابند، و به‌اقتضای این تنهایی و بی‌پناهی اجتماعی، از واقع‌بینی و امید و قدرت مبارزه تهی می‌شوند. به خیال‌بافی می‌پردازند، خودستائی‌های مستانه و خودنمائی‌های کودکانه می‌کنند. در عالم پندار و احیاناً گفتار، قهرمانی ویران‌گر می‌گردند و به‌صورت افرادی بیمارگونه در می‌آیند.

واخوردگی‌های این روان‌نژندان در عرصه‌ي هنر معمولاً به شکل جامعه‌ستیزی و انقلاب بی‌نقشه و هدف تظاهر می‌کند. حالِ اینان به حالِ کسی می‌ماند که آیینه را تیره می‌یابد، ولی به‌جای زدودن تیرگی‌های آیینه، قصد شکستن

---

399-A. Hauser: The social history of art, transl. S. Godman, 1951, vol. II, P. 656;
{شیپلی: پیشین، (Romanticism)، ص ٣٥٣،٣٥٤، و نیز (Surrealism)، ص ٤٠٣ و (Symbolism)، ص ٤٠٧.}

400 -Mao Tun: (Rambling notes on literature), Chinese literature, No. L, January 1959, P. 208

آن می‌کند. اینان در بحبوبه‌ي آشوب معاصر، تغییر نظام کهنه و برقراری نظم نوئی را خواستارند، ولی چون دگرگونی "زیرساخت" (**infra-structure**) یا زمینه‌ي عملی نظام سوداگری را نمی‌خواهند و نمی‌توانند، نه‌تنها به تکامل اجتماعی کمکی نمی‌کنند، بلکه با بندگسلی بی‌بندوبار و نظام‌شکنی سطحی خود، باعث انحراف نیروهای بسا کسان از راه‌های سنجیده و نتیجه‌بخش اجتماعی می‌شوند. فلسفه‌ي عمومی جریان‌های نئورومانتیک، "خردستیزی" (**anti-Rationalism**)، و اخلاق اجتماعی آن، "آشوب‌گرایی"(**Anarchism**) است – و این خردستیزی و آشوب‌گرایی بستگی نئورمانتی‌سیسم را به رومانتی‌سیسم به‌خوبی نشان می‌دهد، زیرا خردستیزی صورت نهائی خردگریزی رومانتیک است، و آشوب‌گری، وجه انحطاطی فردگرایی رومانتیک.

در نیمه‌ي دوم سده‌ي نوزدهم که هرج و مرج جامعه‌های صنعتی اروپا افزون‌تر و تضادهای طبقه‌ای هویداتر شد، مبارزه‌ي مردم ساده و متعارف شهری با سوداگران در همه‌جا، مخصوصاً در فرانسه شدت گرفت. پس سوداگران برای مقابله با این وضع، در صدد یافتن چاره‌های عملی و نظری برآمدند، تلاش‌های نظری آنان در عرصه‌ي ادب، به‌ظهور جریانی تازه انجامید. سوداگران به‌حق دریافته بودند که در مقابل واقع‌گرایی بالنده‌ي عوام، رومانتی‌سیسم میرنده به‌کار نمی‌خورد. از این‌رو دگرگونی آن ضرورت یافت. لازم بود که سبکی نو پدید آید و بتواند در برابر واقع‌گرایی عوام، قد علم کند. پس برخی از هنرمندان وابسته به قشرهای فرودین سوداگری که از نظام اجتماعی و هنر انحطاطی آن شکایت داشتند، به‌الهام این اوضاع بر رومانتی‌سیسم فرسوده طغیان کردند و به‌گمان خود، سبکی نو به‌نام "ناتورالیسم"( **Naturalism** ، طبیعت گرائی) آفریدند. اما آن طغیان، طغیانی سطحی و ظاهری بود و این سبک "نو" در عین مخالفت با رومانتی‌سیسم کهنه، خود صورتی از صورت‌های آن به‌شمار می‌رفت.[۴۰۱] هواداران ناتورالیسم گاه دانسته و گاهی نادانسته کوشیدند تا با سبک نو، از پیش‌رفت روزافزون واقع‌گرایی جلو گیرند. از این‌رو نه‌تنها به سبک خود رنگی واقع‌گرای دادند. بلکه کراراً نام "رآلیسم" بر آن نهادند. و هنوز هم، چنین می‌کنند، با این همه ناتورالیسم مانند اکثر"ایسم"های هنری نیمه‌ي دوم قرن نوزدهم و نیمه‌ي اول قرن بیستم، دنباله‌ي رومانتی‌سیسم منحط و نوعی نئورمانتی‌سیسم آراسته‌ظاهر است.

ناتورالیسم مانند سایر جریان‌های نئورومانتیک به نمایش محض و ماشینی جلوه‌های فرعی و پراکنده‌ي واقعیت اجتماعی اهمیت می‌دهد و مخصوصاً بر عناصر نابه‌هنجار و استثنائی تأکید می‌ورزد و دنیائی خشک و بی‌شور می‌آفریند که همه‌ي نمودهای آن و از آن‌جمله، انسان‌ها در چنگال مشیت کور قهاری گرفتارند. اشخاص آثار ناتورالیسم، انسان‌های بیمزده‌ای هستند که خودخواهانه در راه خرسند کردن میل‌ها و شهوت‌های خود تلاش می‌کنند، مطابق انگیزه‌های ریشه‌دار طبع خود و به‌اقتضای محرک‌های آنی طبیعت بیرونی در آستانه‌ي زمان حال به‌این‌سوی و آن‌سوی کشانیده می‌شوند، به آینده و آینده‌سازی نظر ندارند و در جریان کارها و سرنوشت خود دخالتی نمی‌کنند.

ناتورالیسم که در واقع واکنش رشک‌آمیز طبقه‌ي سوداگر است در برابر واقع‌گرایی عوام، مانند سایر جریان‌های نئورومانتیک، وابسته به مراتب پایین طبقه‌ي سوداگر است. فلسفه‌ي عمومی آن، "اثبات‌گرایی" (**Positivism**) و اخلاقی اجتماعی آن "خودپرستی" (**Egoism**) است.

اما سبک عمومی عوام اروپا، واقع‌گرایی نیز از عصر رونسانس به این‌سو به موازات نئوکلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم جریان داشته است. واقع‌گرای عوام به برکت تکامل اجتماعی و مخصوصاً پیش‌رفت روزافزون صنعت و قدرت یافتن کارگران شهری، از دو جهت انگیزه‌های دگرگونی‌های ژرفی در حوزه‌ي شعر و سایر هنرها شده است.

الف- واقع‌گرایی عوام در مرحله‌ های اخیر تکامل خود، توانسته است از صورت سبک غیررسمی بیرون آید، صورتی رسمی به‌خود بگیرد و زبان برخی از گروه‌های ترقی‌خواه جامعه‌های اروپائی گردد. انواع رآلیسم در قرن نوزدهم و قرن بیستم، از آن‌جمله "رآلیسم انتقادی" (**Critical realism**) و "رآلیسم اجتماعی" (**social realism**) جلوه‌های پیاپی واقع‌گرایی عوامند. جلوه‌های رئالیسم را نباید به‌هیچ‌روی با جلوه‌های ناتورالیسم، حتی آن‌هایی که نام "رآلیسم" گرفته‌اند. اشتباه کرد. همه‌ي جلوه‌های رآلیسم مخصوصاً جلوه‌ي نهائی آن، رآلیسم جامعه‌گرایانه (**socialist realism**) واقعیت را به‌صورتی‌که هست نمایش می‌دهند و از این‌رو برخلاف ناتورالیسم وحدت جان‌دار و پویائی ذاتی و تکاملی آن‌را از نظر دور نمی‌دارند.

ب- واقع‌گرایی عوام در سیر تاریخی خود، به‌کرّات در سبک‌های خواص مؤثر افتاده است. البته چون طبقه‌ي سوداگر برخلاف طبقه‌ي زمین‌دار، بر اصالت و امتیازهای تباری استوار نبود و ریشه‌های کهنی نداشت، سبک طبقه‌ي

---

[۴۰۱]- هاوزر :پیشین: ص۷۷۳.

سوداگر یعنی رومانتی‌سیسم، مخصوصاً در مرحله‌های تکاملی نخستین خود، بیش از سبک طبقه‌ي زمین‌دار یعنی نئوکلاسی‌سیسم به واقع‌گرایی عوام تقرب جست. بر روی‌هم عناصر واقع‌گرایانه‌ای که جای‌جای در تاریخ سبک‌شناسی شعر رسمی اروپا به‌چشم می‌خورد، زاده‌ي این تقرب است.

از آن‌چه درباره‌ي شعر اروپائی گفته شد، چنین می‌توان نتیجه گرفت:

۱- از عصر رونسانس به‌این‌سو در قطب خواص جامعه‌های اروپائی دو سبک نئوکلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم پدید آمدند.

۲- این دو سبک در عین جدایي، پا بر زمینه‌ي یگانه‌ای داشتند.

۳- نئوکلاسی‌سیسم به‌تدریج مغلوب رومانتی‌سیسم شد، ولی عناصر آن دوام آوردند و گاه‌گاهی در رومانتی‌سیسم تأثیر گذاردند.

۴- نئوکلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم در مرحله‌های تکامل خود به‌طور موقت به واقع‌گرائی تقرب جستند، اما در مرحله‌های انحطاط خویش، پویش‌های واقع‌ستیز نئورومانتیک را به‌بار آوردند.

۵- پویش‌های نئورومانتیک، با آن‌که "سبک‌های نو" به‌شمار رفته‌اند، صورت‌هایی از رومانتی‌سیسم دوره‌ي انحطاطاند، و نه تازگی دارند و نه ذاتی مستقل.

۶- در نیمه‌ي دوم قرن نوزدهم و نیمه‌ي اول قرن بیستم، بر اثر تکامل سریع عوام، واقع‌گرایی صورت‌هایی رسمی و علنی یافت، و به ظهور انواع رآلیسم که صورت نهایی آن‌ها، "رئالیسم جامعه‌گرایانه" است، انجامید.

۷- رآلیسم در جریان تاریخ خود همواره دگرگونی پذیرفته و ژرف‌تر و دامنه‌دارتر شده است.

۸- می‌توان گفت که تاریخ سبک‌شناسی شعر اروپائی همانا تاریخ مبارزه‌ي درنگ‌ناپذیر واقع‌گرایی عوام با واقع‌گرایی خواص، و آشتی موقت این دو و نیرو گرفتن و چیرگی روزافزون واقع‌گرایی است.

۹-بنابراین از دیده‌ي تاریخ شعر اروپائی، شعر واقعاً نو، شعری است که موافق تکامل جامعه، به‌سطح بالاتری از واقع‌گرائی برسد و با استفاده از سنت‌های جان‌دار شعری، مقتضیات جدید جامعه را با بینشی افزاینده باز نماید.

ج- تبین آزمایشی سبک‌های شعر فارسی

مغرب‌زمین را مظهر انسانیت پنداشتن و هر جامعه‌ای را با آن سنجیدن، کاری خردمندانه و زیبنده‌ي ما که می‌خواهیم به"غرب‌زدگی" خود پایان دهیم، نیست. این اروپائیان بودند که در طی استیلای سیاسی خود بر جهان، از سر خودبینی، مقوله‌ها و انگاره‌های فرهنگ خویش را عمومی و سرمدی شمردند و به جهانیان تحمیل کردند.

ون‌توری (venturi)، سخن‌سنج ایتالیائی[٤٠٢] می‌نویسد و شاپی‌رو (Schapiro)، هنرشناس آمریکائی[٤٠٣] تأیید می‌کند که نقادان اروپائی معمولاً موافق آرمان و انگاره‌ي اروپای عصر خود به اعصار گذشته و جامعه‌های دیگر نگریسته‌اند، و مثلاً در تجزیه‌ي سبک‌های هنری جامعه‌های دیگر و حتی جامعه‌های ابتدائی، مقوله‌های خاص هنر جامعه‌ي خود را به‌کار برده‌اند، حال آن‌که مقوله‌های هنری اروپائی مانند "نئوکلاسی‌سیسم" و "رومانتی‌سیسم" بی‌گمان مقوله‌هایی ثابت و عمومی و بیرون از زمان و مکان نیستند و نباید چشم آن داشت که در همه‌ي جامعه‌ها کاملاً صادق آیند.

با این همه، مسلم است که سبک‌شناسی شعر چون بر اصول تکامل تاریخی انسان استوار شود و به‌صورت نظامی علمی درآید، خواهد توانست مانند سایر نظام‌های علمی، بر موازین کلي پرشمولی که مبیّن شعر جامعه‌ها و دوره‌های متفاوت باشد، دست یابد و هم سبک‌های شعر جامعه‌های غربی و هم سبک‌های شعر جامعه‌های شرقی را در بر گیرد. ولی البته چون همه‌ي مقتضیات اجتماعی شرق و غرب يك‌سان نبوده‌اند، باید انتظار برد که سبک‌های شعر شرقی و غربی هم، با وجود همانندی کلی خود، تفاوت‌هایی داشته باشند.

تاریخ‌های ادبی ایران: شعر فارسی یعنی شعر رسمی ایران پس از اسلام را شامل سه سبک دانسته‌اند: سبک خراسانی و سبک عراقی و سبک هندی.[٤٠٤]

---

[402]-I. venturi: history of art criticism, Transl. Ch. Marriott,1936, P. 241.

[403]- H. Schapiro:( style), In A.L. Kroeber: Arithropology_today 1953, P. 290.

[٤٠٤]- محمدتقی بهار: شعر در ایران، ۱۳۳۳، ص ۸۲-۸۰

سبک خراسانی بر قیدها و سنت‌های صوری فراوانی استوار است، از تسلسل منطقی معانی و شکوه الفاظ برخوردار است و به‌طرزی متین واقعیت را به‌صورت دست‌گاهی منظم و قابل قبول نمایش می‌دهد. این سبک از سده‌ي چهارم تا سده‌ي ششم اسلامی رایج بوده و از آن‌پس نیز دوام آورده است. رودکی، شهید، ابوشکور، خسروی، خسروانی، ربنجنی، والوالجی، لوکری، کسایی، فردوسی، عنصری، فرخی، غضایری، عسجدی، منوچهری، لامعی، فخرالدین اسعد، مسعود سعد، سنائی، معزی، ابوالفرج، سوزنی، و دیگران، به‌این سبک سروده‌اند.

سبک عراقی از عواطف فردی و ابتکار و آزادمنشی بارور است و هستی را دست‌گاه پرآشوبی می‌بینند و زیر و بم آن‌را با شور فراوان بیان می‌کند. این سبک از قرن هفتم تا قرن دهم اسلامی رواج داشته و هنوز هم ادامه دارد. کمال‌الدین اسمعیل، مجیرالدین، اثیرالدین، امامی، همام، سعدی، مجد همگر، اوحدی، حافظ، سلمان، مکتبی، جامی و هلالی از گویندگان سبک عراقی شمرده می‌شوند.

سبک هندی بر خیال‌پروری بی بند و بار و باریک‌بینی انتزاعی و تصنع و اعوجاج صوری و معنوی تکیه دارد، و معمولاً زندگی را به‌صورت داستانی تلخ و دردناک عرضه می‌کند . این سبک در قرن دهم و قرن یازدهم و قرن دوازدهم اهمیت داشته است، ولی نفوذ آن، هنوز هم از میان نرفته است، صائب، زلالی، علی نفر، عرفی، کلیم، فیضی، وحید، بیدل و غنی از پیروان آنند.

موافق تاریخ‌های ادبی ایران، در فاصله‌ي این سه سبک، چند سبک آمیخته و میانجی نیز پدید آمده‌اند، چنان‌که آثار شاعرانی چون سیدحسن غزنوی و انوري و رشید وطواط و عمادی و خاقانی و نظامی و ظهیر و جمال‌الدین حد فاصل سبک خراسانی و سبک عراقی است و آثار امثال بابا فغانی و محشتم، میانجی سبک عراقی و سبک هندی به‌شمار می‌آید.

از این گذشته، بنابر تاریخ‌های ادبی ما، از سده‌ي دوازدهم به‌این‌سو، به کشش بسیاری از شاعران، در برابر سبک هندی، واکنشی به‌صورت احیاء برخی از جنبه‌های مثبت سبک‌های خراسانی و عراقی ظاهر شد. این شاعران مشتملند بر آذر، مشتاق، هاتف، ضیاء، عاشق، رفیق، طبیب، صباحی، قاآنی، سپهر، مجمر، سروش، محمود صبا، شیبانی، شهاب، سرخوش، شوریده، سلطانی، نشاط، فروغی و شاعران خانواده‌ي وصال.

برای تبیین این سبک‌ها و تشخیص درجه‌ي اصالت و استقلال آن‌ها، لزوماً باید تاریخ عمومی ایران پس از اسلام را مورد بررسی قرار داد.

می‌دانیم که جامعه‌ي ایرانی مانند سایر جامعه‌ها، در جریان پیش‌رفت خود، نظام ساده‌ي ابتدائی را پشت سر گذاشت و در عصر دودمان اشکانی آرام‌آرام پا به‌مرحله‌ي نظام زمین‌داری (فئودالیسم) نهاد و از آن‌پس، زمام امورش در کف اشراف زمین‌دار افتاد. این نظام که در فاصله‌ي قرن هفتم مسیحی، نضج فراوان گرفت، در ایران اسلامی نیز ادامه یافت و در عصر دودمان سلجوقی و سپس در عصر حکومت مغول با برقراری اصل اقطاع و سیورغال، به ذروه‌ي کمال رسید.

در سده‌ي دهم اسلامی (آغاز عصر صفوی) در نتیجه به‌بود کشاورزی و گسترش صنعت و بسط تجارت داخلی و خارجی و ترقی شهرها، به‌ضعف گرائید، حکومتی متمرکز بر حکومت‌های محلی زمین‌داران سایه افکند و اقتصاد عمومی بر اثر توسعه‌ي سریع املاک دولتی (املاک خالصه)، رو به‌تمرکز رفت ولی ایستادگی و سخت‌گیری زمین‌داران و طغیان‌های داخلی و جنگ‌های خارجي (مخصوصاً جنگ با ازبکان و عثمانیان) و نیز گسیخته شدن پیوندهای بازرگانی و فرهنگی ایران و اروپا که زاده‌ي کشف راه‌های دریایی جدید و استیلای ترکان عثمانی بر قسمت اعظم آسیای صغیر و سوریه و مصر و بالکان و سواحل دریای سیاه و کناره‌های مدیترانه‌ي شرقی بود، جامعه را به بحران اقتصادی کشانید. پس، نظام زمین‌داری توانست لنگان لنگان، به سیر خود ادامه دهد و تا سده‌ي سیزدهم، قوام خود را در مقابل تظاهرات موقت نظام نوبنیاد سوداگری حفظ کند.

تکامل کُند و ناپیوسته‌ي جامعه‌ي ایرانی معلول علت‌های گوناگون است. ولی احتمالاً علت اصلی، یورش‌های مکرر خارجی است. جامعه‌ي ایرانی از دیرباز به‌وسیله‌ي اقوام کوچ‌نشین و گله‌دار پیرامون پشته‌ي ایران که در مدارج نخستین رشد اجتماعي بودند، مورد تهدید قرار گرفته است، یورش‌های سکاها، خیون‌ها، هفتال‌ها، عرب‌ها، سلجوقیان، قراغزان، قراخانیان، قراخطاییان، قفچاقان، مغولان، تاتاران، قره‌قویونلوها و آق‌قویونلوها، کراراً جریان تکامل فرهنگ مادّی و غیرمادّی ایران را گسیخته و مانع از آن شده است که جامعه‌ي ما مانند جامعه‌های اروپائی، منظماً و سریعاً مراحل نظام زمین‌داری را بپیماید و به انقلاب صنعتی خود برسد.

با آن‌که تحولات هر جامعه‌ای عمدتاً زاده‌ي "ساخت" (**Structure**) یا وضع داخلی آن است، باز از آن‌جا که هیچ جامعه‌ي متمدنی از جامعه‌های پیرامون خود بی‌نیاز و برکنار نمی‌ماند، باید برای تبیین تحولات تاریخی جامعه‌ها به شبکه عوامل خارجی مانند بازرگانی و هجوم و مهاجرت که مسلماً در حیات جامعه مؤثر می‌افتند، توجه نمود. از این روست که برای روشن‌گری سیر تاریخی ایران مخصوصاً درنگ دیرنده‌ي آن، آمد و رفت اقوام نیمه‌وحشی گوناگونی را که در سراسر ایران با کوچ‌ها و یورش‌ها و چپاول‌های پیاپی خود، ارکان زندگی اجتماعی ایران را لرزانیده‌اند، مورد تأکید قرار دهیم.

تجزیه و تحلیل این کوچ‌ها و یورش‌ها و چپاول‌ها، احتمالاً نه‌تنها کلید فهم تاریخ ایران است بلکه برای تبیین تاریخ بسیاری دیگر از جامعه‌های بزرگ مشرق‌زمین هم ضرورت دارد. در مشرق‌زمین اکثر ناحیه‌های بارخیز به‌وسیله‌ي بیابان‌های فراخ‌دامن و سرزمین‌های کم‌مایه محاط بوده‌اند. از این‌رو ساکنان ناحیه‌های متفاوت از لحاظ رشد فرهنگ مادّی و غیرمادّی با یك‌دیگر فرق فاحش داشته‌اند و در موارد بسیار، ناگزیر از هجوم به خاک یك‌دیگر و غارتگری و غنیمت‌بری و نوعی "امپریالیسم اقتصادی" شده‌اند . تردید نیست که این وضع در زندگی تمدنی جامعه‌های یورش‌دیده و تاراج‌شده سخت مؤثر افتاده و به توقف یا سیر قهقهرائی آن‌ها انجامیده است.

به نظر من، علت عمده‌ي عدم انطباق جریان‌های فرهنگ مادّی و غیرمادّی مغرب‌زمین بر جریان‌های فرهنگ مادّی و غیرمادّی ایران و سایر جامعه‌های متمدن مشرق‌زمین در همین هجوم‌های ویرانی‌زای ساکنان استپ‌های آسیاست. حتی می‌توان گفت که پس افتادن زمانی انقلاب صنعتی روسیه نسبت به انقلاب صنعتی اروپای غربی تا اندازه‌ای معلول مزاحمت‌های همین اقوام است.

اروپای غربی پس از هجوم ژرمن‌ها، قرن‌ها از آرامش نسبی برخوردار شد، و اقتصاد آن گام‌به‌گام پیش رفت و مراحل نظام زمین‌داری را با سرعت و نظم پیمود. اما مشرق‌زمین هیچ‌گاه به چنین آرامش دیرگذری دست نیافت و از این‌رو، جریان اقتصادی آن دست‌خوش درنگ‌ها و پس‌رفت‌های پیاپی شد و نظام زمین‌داری آن بسیار گران‌جانی کرد، هاز(W.S. Hass) درباره‌ي تأثیر انحطاطی هجوم عرب در فلاحت و صناعت و تجارت ایران بر آن است که این هجوم از لحاظ تأثیر با جنگ‌های سی‌ساله‌ي اروپا(1648-1618)برابری می‌کند. به‌نظر او، هنوز هم آلمان از تأثیر آن جنگ، و ایران از تأثیر این هجوم آزاد نشده است. [405] همچنین مان‌گیت(Mangait) هجوم‌های اقوام خانه‌به‌دوش آسیائی مانند هون و ترک و عرب و مخصوصاً مغول را یکی از عوامل مهم ویرانی و خشک شدن بسیاری از منطقه‌های آبادان آسیای میانه می‌داند،[406] چنان‌که هجوم‌های پیاپی ژرمن‌ها و هون‌ها و آوارها و بلغارها و عرب‌ها و صلیبیان غربی و سلجوقیان و عثمانیان موجب انهدام بیزانتین گردید.

سرزمین پهناور روسیه از آن‌جا که به‌اندازه آسیای شرقی و آسیای میانه به اقوام استپ‌های آسیای نزدیک نبود، از دست‌یاز آن اقوام زیانی کمتر برد. ولی این زیان آن‌قدر بود که سیر اقتصادی روسیه را هم به کندی کشاند، و انقلاب صنعتی آن کشور را تا سده‌ي نوزدهم به پس اندازد. در تحقیق آکادمیسین گره‌کوف (B. D. Gулщм) درباره‌ي روسیه‌ي قدیم، [407] و در طرح تاریخ اتحاد جماهیر شوروی که به‌وسیله‌ي بری‌یوسوف (Bryusof) و ساخاروف(Sakharov) و فاده‌یف(Fadeyev) و چرمنسکی(Chermensky) و گولیکوف(Golikov) تهیه و از طرف مؤسسه‌ي تاریخ "آکادمی علوم شوروی" منتشر شده است[408] بارها به عواقب وخیم هجوم‌های مغولان و تاتاران در زندگی اجتماعی روسیه اشارت رفته است.

از آن‌چه گذشت، ممکن است نتایج تحولات تاریخی ایران را به‌چند اصل تحویل کرد:

### اصل اول: سیر قهقرائی جامعه

هجوم‌های خارجی از دو جهت جامعه‌ي ایرانی را نه‌تنها از سیر تکامل خود باز داشته، بلکه به‌عقب نیز رانده است:

---

[405]-W.S. Haas: Iran, 1946,PP . 116- 117.
[406]-Mangait: Archaeology in the U.S.S.R., transl. D. Skvirsky, 1960, P. 303.
[407]-B. D. Grekov: The culture of Kiev Rus, Transl. P. ROSE, 1947, P. 143.
[408]-A. Bryusov & others:outline history of the U.S.S.R. transl. Gh. Hanna, 1959, PP. 42,44,45,50 & 59.

۱- اقوام مهاجم چون عموماً از لحاظ تکامل تاریخی در مرحله‌ي اقتصاد شبانی و برده‌داری بودند، پس از تصرف ایران به‌ناگزیر مختصات تاریخی خود را تا جائی که می‌توانستند، به جامعه‌ي ایرانی تحمیل می‌کردند، چنان‌که قوم عرب در آغاز تسلط خود بر ایران، نظام فلاحتی ایرانی را تا اندازه‌ای به‌رنگ نظام شبانی عربی درآورد. از این‌گذشته، هجوم و غلبه‌ي وحشیانه معمولاً با اسیرگیری ملازمت داشت و نظام برده‌داری، چنان‌که تاریخ نشان می‌دهد، جامعه‌ي زمین‌دار را به‌سیر قهقرائی می‌کشاند.

۲- با هر هجومی سیر تکامل جامعه، دچار گسستگی و شکستگي می‌شد، اخلاق اجتماعی به‌پستی می‌گرایید و شهرنشینی فرو می‌خفت، چنان‌که بسا شهرهای آبادان مانند اورگنج و چاچ و خچند و سمرقند و فرغانه که به‌برکت آرامش صدساله‌ي عصر سامانی، به‌عظمت رسیده بودند، فرو افتادند. بر اثر این وضع، اجتماعات شهری ایران، با همه‌ي صناعت و تجارت خود، بارها  یا یک‌سره از میان رفتند و دیگر سر بلند نکردند و یا دیرزمانی پس از سقوط باز سر برداشتند و سیر تکامل خود را از سر گرفتند. از این‌جاست که شهرهای ایران هیچ‌گاه بر قدرت صنعتی و تجاری شهرهای اروپائی در عصر رونسانس مانند ونیز و ژن و فلورانس و لیسبن و پاریس و لندن و هامبورگ و نورنبرگ و نوگورود و برگن دست نیافتند.

**اصل دوم: نااستواری اشراف زمین‌دار**

نظام زمین‌داری هرگز در ایران به‌قدر اروپا ریشه ندوانید و به قیدهای مربوط به اصالت و نجابت و سلسله‌مراتب و آداب و افتخارات اشرافی بسته نشد. زیرا هجوم‌های پیاپی اقوام بیگانه پیرامون، مانع از آن بود که نظام زمین‌داری دیرگاهی در دست خاندان‌های معینی باقی بماند. هر یک از اقوام مهاجم پس از خرد کردن اشراف موجود، زمین‌ها را میان بزرگان خود تقسیم می‌کردند. از این‌رو، با هر هجومی زمین‌داران تازه‌ای پدید می‌آمدند و جاي‌گزین زمین‌داران پیشین می‌شدند، و البته این ایجاب می‌کرد که اشرافیت اصیل ریشه‌دار به‌وجود نیاید و آداب و سنت‌های اشرافی نیرو و رواج نگیرد.

در نتیجه:

۱- در اروپا اشراف زمین‌دار ریشه‌دار با رسوم و تشریفات خود، در جامعه یکه‌تاز بودند و مغرورانه از پادشاه که رأس هرم اشراف و متکی به آنان محسوب مي‌شد، حمایت می‌کردند، اما در ایران از این اشراف متکبر اثری در میان نبود و امیران و درباریان به‌قدرت ریشه‌دار و نخوت اشراف اروپائی دست نداشتند و نمی‌توانستند به‌اندازه‌ي اشراف اروپا در کار سلاطین غیرایرانی ایران که فاقد تربیت اشرافی بودند، مداخله و تأثیر کنند. نبودن اشراف مقتدر و نیز لزوم قدرتی عظیم برای مقابله با هجوم‌ها، موجد حکومت استبدادی و اقتدار فوق‌العاده‌ي سلاطین مشرق‌زمین شد. شاهان حتی قدرت و جرآت آن داشتند که به‌اراده‌ي خود غلامی را به وزارت برگزینند یا اعضای خاندانی اشرافی را قتل‌عام کنند.

۲-قدرت نامشروط امیران به زیان آن‌ها بود، زیرا هنگامی‌که با یورش دشمنان خارجی یا طغیان‌های داخلی روبرو می‌شدند، جز مزدوران بی‌ریشه و سودجو و ابن‌الوقت خود مدافعانی نمی‌یافتند. این عامل و هجوم‌های خارجی دست‌به‌دست دادند و باعث شدند که هیچ‌یک از دودمان‌های حاکم ایران اسلامی دیرزمانی دوام نیاورند. فقط صفویان در حدود دو قرن سلطنت کردند. آن‌هم سلطنتی آمیخته با بدگمانی و دغدغه و توطئه و نفاق و وزیرکشی.

۳- سستی و نااستواری زمین‌داران و باز بودن مرزهای طبقه‌ای آنان موجب گردید که در دوره‌ي زمین‌داری، سوداگران ایرانی برخلاف سوداگران اروپائی، در جامعه، نه‌تنها پست شمرده نشوند، بلکه معزز نیز باشند، چنان‌که در افسانه‌های هزار و یک شب معمولاً شوکت سوداگران از حشمت هیچ کس مگر امیران بزرگ کمتر نیست.

**اصل سوم: پس‌افتادگی صنعت و تجارت**

در ایران با وجود اهمیت سوداگری و پای‌گاه والای بازرگانان، تجارت و مخصوصاً صنعت و نیز فلاحت پیش‌رفت منظمی نکردند. در نتیجه، انهدام شهرها و روستاها و نابودی مردم، جریان تکامل صنعتی و تجاری مکرراً قطع شد و حتی گاهی به قهقراء رفت. چون حکومت اسلامی باعث پیوستگی ناحیه‌های دورمانده شد، تجارت پردامنه میسر بود. با این‌وصف، تکامل تجاری و نیز تکامل صنعتی که وابسته‌ي آن است، به‌سبب هجوم‌های خارجی، به‌آسانی دست

نمی‌داد. از این‌گذشته جز در دوره‌هایی چون دوره‌ي مغول که دودمانی مقتدر چیرگی می‌ورزید و موقتاً راه‌ها را ایمن می‌کرد، تجارت دامنه‌دار صورت نمی‌گرفت، و چنین دوره‌هایی هم فراوان نبودند. جامعه‌ي ایرانی بارها به‌هنگام سقوط دودمان‌ها، بر اثر طغیان زمین‌داران بزرگ دچار بحران شد، و رونق سوداگری از میان می‌رفت. عین این وضع در چین باستان نیز دیده می‌شود.[۴۰۹]

بنابراین:

۱- به‌اقتضای محدویت صنعت و تجارت، سوداگران هیچ‌گاه به‌صورت طبقه‌ي متشکل توانایی در نیامدند. اهمیتی که سوداگران در جامعه‌ي ایرانی کسب کردند، تنها از آن‌جا بود که در ایران اشرافیت موروثی اعتبار و استحکامی نداشت، و از این‌رو زمین‌داران ایرانی برخلاف زمین‌داران اروپائی به سوداگران سخت با دیده‌ي تحقیر نمی‌نگریستند و مجال تکاپو و پیش‌رفت را از آنان سلب نمی‌کردند. سوداگران ایرانی برای خود حقوق و امتیازاتی داشتند و اصنافی به‌وجود می‌آوردند، ولی هیچ‌گاه اصناف آنان مانند انجمن‌های صنفی اروپای قرون وسطی قدرت اجتماعی نیافتند. بی‌گمان همچنان‌که در ایران گذشته، طبقه‌ي متشکل سوداگر پدیدار نشد، از انبوه روشن‌فکران طبقه‌ي سوداگر هم خبری نبود.

۲- به‌سبب محدودیت صنعت و تجارت، طبقه‌ي سوداگر متشکل و مقتدری که بتواند با اشراف درباری همداستان شود، و زمین‌داران را بر اندازد، به‌وجود نیامد. اشراف زمین‌دار ایران برخلاف اشراف زمین‌دار اروپا، هیچ‌گاه منقرض نشدند، بلکه توانستند در مقابل امیران و سوداگران نامتشکل دوام آوردند، و موافق مقتضیات اجتماعی، گاهی تابع دربارها شوند و گاه کوس خودمختاری زنند. مهاجمان بیگانه نیز با آن‌که اکثراً وابسته‌ي نظام شبانی یا برده‌داری بودند، با بر انداختن زمین‌داران ایران، خود، رفته‌رفته وابسته‌ي نظام زمین‌داری می‌شدند، چنان‌که در چین باستان هم، اقوام مهاجم به‌زودی به‌صورت فئودال‌های چینی درآمدند و بدین‌ترتیب زمین‌داری، همچنان ادامه می‌یافت.[۴۱۰]

۳- بر اثر دوام همزیستي خودبه‌خودی زمین‌داران و سوداگران، در ایران گذشته، تکامل طبقه‌ای منظمی روی نداد، طبقه‌های اجتماعی درست از یك‌دیگر تفکیک نشدند، و تحولات اجتماعی ژرف امکان نیافت. در برابر اروپا که از زمان سقوط امپراتوری روم غربی تا عصر رونسانس (نزدیک هزارسال) تحولی عمقی نکرد، ایران تقریباً از عصر دودمان اشکانی تا سده‌ي نوزدهم (در حدود دوهزارسال) از پیش‌رفت باز ماند، چنان‌که در چین نیز از آغاز کار دودمان هان (Han) تا پایان کار دودمان منچو (Man Chu) (تقریباً دوهزارسال) نظام اجتماعی دگرگونی اساسی نپذیرفت[۴۱۱]. از این جا بود که طبقه‌های اجتماعی ایران برخلاف طبقه‌های اجتماعی اروپا، دارای مختصات و مرزهای قاطعی نشدند و از یك‌دیگر فاصله نگرفتند، بلکه سخت با یك‌دیگر آمیختند، به‌طوری‌که تضاد خصمانه‌ي زمین‌داران و سوداگران اروپا تا کنون در ایران نظیر نیافته است.

### اصل چهارم: آشفتگی و بحران دائم

بدیهی است که در چنین جامعه‌ای، آشفتگی و بحران ژرف فرمان‌روا می‌شود. هیچ‌یک از دودمان‌های حاکم ایران نتوانستند بحران را به پایان رسانند. فقط برخی از دودمان‌های قاهر امکان یافتند که با یورش و کشورگشایی و اسیرگیری و غارت‌گری و غنیمت‌بری، آرامش و رفاهی نسبی و ناپایدار به‌بار آورند، چند گاهی بحران داخلی را تخفیف دهند، روستاها و شهرها را انتظامی موقت بخشند و مجالی برای به‌بود فلاحت و صناعت و تجارت دامنه‌دار فراهم کنند.

این بحران عمیق و درنگ ناپذیر جبراً مردم ساده‌ي متعارف را به واکنش‌های مثبت و منفی گوناگونی بر می‌انگیخت. ایرانیان گاهی با طرد و تحقیر زندگی اجتماعی و جست‌وجوی حیاتی فردی، به مقاومت منفی می‌پرداختند. گاهی دست به شورش می‌زدند و زمانی در دست‌گاه حکومتی طبقه‌ي حاکم رخنه می‌کردند و با تدبیر و توطئه، امیران را به جان یك‌دیگر می‌انداختند و حتی به قصد دفع زورگویان بیگانه‌ي حاکم، زورگویان بیگانه جدیدی را فرا می‌خواندند.

---

[409]-Wu Ta Kun: (Interpretation of Chinese Economic history), past and present, No.I, February 152, P. 7.

[۴۱۰]- ووتاکون: همان، ص۱۱- ۱۰.

[۴۱۱]- ویل دورانت: تاریخ تمدن: مشرق زمین، گاهواره‌ي تمدن، جلد سوم، ترجمه‌ي ا.ح. آریان‌پور، ۱۳۲۸، ص ۱۰۵۲.

از این‌ها بالاتر، ایرانیان در موارد بسیار برای تضعیف فرمان‌روایان بیگانه، به ادیان و مذاهبی غیر از دین و مذهب "مختار" آنان می‌گرائیدند. بی‌تردید، در جامعه‌هایی که حکومت و قانون و اخلاق به‌شدت وابسته‌ي دین باشند، هر حمله‌ای که به آئین مقبول رسمی شود، تهدیدی برای اجتماع موجود به‌شمار می‌رود. از این‌رو، در دوره‌ي زمین‌داری که معتقدات لاهوتی بر جامعه حکومت می‌کند، لبه‌ي تیز بسیاری از طغیان‌های مردم متوجه دین می‌شود، این اصل در هر جامعه‌ای صدق می‌کند، چنان‌که در اروپا، گذشته از جنبش‌های دینی قرون وسطی و نهضت لوتر، جنبش‌هایی به‌ظاهر دینی‌ي له‌ولرها (**Levellers**) و دی‌گرها(**Diggers**) و لودیت‌ها(**Luddites**) نیز در حکم اعتراضی بود به دست‌گاه بی‌دادگر زمین‌داران[٤١٢]. در مشرق‌زمین قدیم هم نهضت‌هایی که به‌نام حمایت از آیین مزدک یا مذهب مانی یا مسیحیت عارفانه (**Gnostic**) یا مزدیسنا پدید آمدند،از این زمره بودند.[٤١٣] در جامعه‌ي اسلامی، حکومت از دست‌گاه دینی جدایی نداشت و بدین‌سبب طغیان‌های اجتماعی به‌کرّات در لباس طغیان‌های دینی ظاهر شدند.[٤١٤]

در آغاز غلبه‌ي قوم عرب بر ایران، طغیان‌های مردم ایران صرفاً بر ضد مهاجمان بیگانه بود، و مردم ساده‌ي متعارف در این مورد با اشراف زمین‌دار دیرین (طبقه‌ي دهگان) همگامي داشتند، و این همگامي تا زمان استقلال یافتن ایران دوام آورد. چنان‌که استاری‌کوف(Starikov) در تحقیق گران‌بهای خود درباره‌ي <u>شاهنامه‌ی</u> فردوسی اشاره می‌کند،[٤١٥] در این دوره، عوام، به امید به‌بود زندگی خود، با خوش‌بینی با خواص همکاري می‌کردند، و خواص نیز همکاري آنان را لازم می‌شمردند. سرانجام شورش‌های مکرر مردم ایران بر ضد مهاجمان عرب مؤثر افتاد و در قرن سوم اسلامی، ایرانیان در بخشی از ایران استقلال یافتند ولی حکومت ایران در جریان حوادث و هجوم‌ها به مهاجمان غیرایرانی انتقال یافت، و اشراف جدیدی در مقابل دهگانان ایرانی ظاهر شدند و به‌سبب آن‌که دهگانان در میان ایرانیان نفوذ اجتماعی ریشه داری داشتند، اشراف نودولت بیگانه، لازم دانستند که اولاً با دهگانان ائتلاف کنند و بسیاری از منصب‌های عالی مانند وزارت و قضاوت را به آنان واگذارند و ثانیاً به جعل تبارنامه پردازند و نسب خود را به اشراف اصیل ایرانی برسانند. در قرن‌های دوم و سوم و چهارم اسلامی، تقریباً همه‌ي دودمان‌های حاکم یا مدعی حکومت، خود را بازمانده‌ي اشراف پیشین ایران می‌شمردند. مثلاً ابومسلم خراسانی نسب خود را به‌گودرز، پهلوان افسانه‌ای و یعقوب صفاری نسب خود را به ساسانیان می‌رسانید. سامانیان مدعی بودند که نسب ایشان به بهرام چوبین و از او به منوچهر، پادشاه افسانه‌ای پیشدادی می‌رسد. احمد بن‌سهل، امیر مرو که دعوی پادشاهی داشت، یزدگرد ساسانی را نیای بزرگ خود می‌شمرد. ابومنصور محمد بن‌عبدالرزاق، سپه‌سالار خراسان که او نیز داعیه‌ي سلطنت داشت، نسب خود را به گیو، پهلوان افسانه‌ای و از او به شاهان افسانه‌ای، منوچهر و فریدون و جمشید می‌رسانید. وزیر او، ابومنصورالمعمری نیز در این امر از او پیروی می‌کرد. فرزندان بویه‌ي ماهي‌گیر، چون به امارت رسیدند، از جعل نسب‌نامه‌ای ناگزیر شدند و خود را به بهرام گور ساسانی پیوند دادند. دودمان زیاری خود را از تخمه‌ي امیر افسانه‌ای کیانی، آغوش و هادان شمردند. در این‌مورد کار غلّو به‌جائی کشید که غلامان نوخاسته‌ي ترک و مهاجمان زردپوست اوایل قرن پنجم هم، نسبی ایرانی برای خود جعل کردند، چنان‌که غزنویان نسب خود را به یزدگرد ساسانی رسانیدند و سلجوقیان مدعی شدند که از زادگان افراسیاب افسانه‌ای هستند. جعل این تبارنامه‌ها که مورد اعتراض برخی از محققان کهن مانند، ابوریحان بیرونی قرار گرفته است، حاکی از این است که اشراف اصیل ایرانی از نفوذی عمیق برخوردار بوده‌اند.[٤١٦]

ولی نه دهگانان ایرانی و نه بیگانگان ایرانی‌شده، توانستند دیرگاهی اعتماد و همکاري مردم ایران را جلب کنند. ایرانیان که به‌امید به‌بود اجتماعی، به خواص، دست اتحاد داده و فاتحان عرب را رانده بودند، به‌زودی دریافتند که فرمان‌روایان جدید- چه ایرانیان اصیل و چه ایرانیان ادعائی – همان شیوه‌ي بهره‌کشی و سودجویی و بي‌دادگري عربی را دنبال می‌کنند. پس دوره‌ي امیدواری و خوش‌بینی کوتاه عوام سپری شد و بار دیگر طغیان‌های در گرفت، با این تفاوت که این طغیان‌ها برخلاف طغیان‌های پیشین، برضدِ اشراف ایرانی و ایرانی‌نما بود.

از آن‌چه درباره‌ي تاریخ عمومی ایران گذشت، می‌توان چند نتیجه در زمینه‌ي تاریخ سبک‌شناسی شعر گرفت:

---

412-G. Thomson: Essay on religion,1948, P. 5.
413-W. Durant: The age of faith, 1950. PP . 251-252.
٤١٤- <u>همان</u> ص، ص ٢٠٩.
٤١٥- ا. ا. استاری‌کوف: <u>فردوسی و شاهنامه</u>، ترجمه‌ي رضا آذرخشی، ١٣٤١، ص١٣.
٤١٦- دکتر ذبیح‌الله صفا: <u>شاهنامه در تاریخ و ادب ایران</u>، (تاریخ ندارد) ص ١١٦- ١١٣.

## نتیجه‌ي اول: درهم‌آمیختگی سبک‌ها:

باید انتظار داشت که به فراخور حال زمین‌داران و سوداگران ایرانی، تاریخ شعر فارسی مانند تاریخ شعر اروپائی، شامل دو سبک اصلی باشد. اما به‌سبب آن‌که در ایران هیچ‌گاه سوداگران بر زمین‌داران غالب نیامدند، باید همچنین انتظارداشت که این دو سبک، به اندازه‌ي سبك‌هاي شعر اروپائی از یك‌دیگر جدا نباشند، چنان‌که در اسپانیا هم بر اثر کندی تکامل طبقه‌های اجتماعی، دو سبک کلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم درست از یك‌دیگر مشخص نشدند.[۴۱۷]

سبک‌های دوگانه‌ي مورد نظر ما کمابیش بر دو سبکی که در تاریخ‌های ادبی ایران "خراسانی" و "عراقی" نام گرفته‌اند، منطبق می‌شوند. این دو سبک در دو دوره‌ي تاریخی کمابیش متفاوت پدید آمدند و برخلاف نام‌های خود منحصر به خواص خراسان و عراق نبودند، و محدودیت مکانی نداشتند، سبک خراسانی هم در خراسان رواج گرفت و هم در عراق، و سبک عراقی محدود به اصفهان و تهران و همدان و نهاوند و ساوه و سایر ناحیه‌های عراق نشد، چنان‌که جریان ادبی معروف به"سبک هندی" هم مخصوص هند نبود، بلکه اساساً از هرات و اصفهان برخاست و در ناحیه‌های گوناگون ایران و هند رواج گرفت.[۴۱۸] گفتنی است که همین امر یعنی اسناد سبک‌ها به مقولات جغرافیائی در تاریخ هنر چین نیز دیده می‌شود. نقادان عصر مینگ(Ming) سبک پیکرنگاری قرن هفتم را که رنگ واقع‌گرائی و پیشرو آن لی سوشون(Li- Szu- Hsun)است، پی تسونگ (Pei- Tsung) یعنی "نحله‌ي شمالی" می‌خوانند و سبک واقع‌گریز پیروان وانگ وی(Wang Wei) را، نان تسونگ(Nan- Tsung) یعنی "نحله‌ي جنوبی" می‌نامند.[۴۱۹]

پس از دوره‌ي سبک خراسانی و سبک عراقی، دوره‌ي "سبک هندی" و جریان‌های "عصر بازگشت" به سبک‌های قدیم فرا آمدند. اما "سبک هندی" و جریان‌های عصر بازگشت، همانند جریان‌های نئورومانتیک اروپا، استقلال و تازگی ندارند. "سبک هندی" صورت انحطاطی سبک عراقی است که با صورت انحطاطی سبک خراسانی آمیخته است. جریان‌های ادبی عصر بازگشت هم صورت‌هایی از سبک‌های خراسانی و عراقی شمرده می‌شوند. بهار این نکته را تصریح کرده و گفته است که در واقع، سبک‌های شعر فارسی را می‌توان از لحاظ کلي به دو سبک خراسانی و عراقی تقسیم کرد، و سایر شیوه‌ها را از این دو سبک برخاسته‌اند.[۴۲۰]

سبک خراسانی و سبک عراقی با وجود تفاوت‌های خود، باز با یك‌دیگر همنوا هستند و همنوائی آن دو از همنوائی نئوکلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم اروپا بارزتر است. سبک عراقی با آن‌که کم‌تر از سبک خراسانی اسیر قیدهای صوری و مقوله‌های سنتی است، باز به‌قدر رومانتی‌سیسم بر محور فرد و هیجان‌های خصوصی نمی‌گردد. از این‌گذشته، خط قاطعی این دو سبک را از یك‌دیگر جدا نمی‌کند، بدان‌سان که در عصر عظمت سبک عراقی، مجد همگر و ابن‌یمین و جلال‌الدین به سبک خراسانی رغبت ورزیدند.

بر اثر این وضع، هیچ‌یک از دو سبک، تکاملی منظم ندارند، و از این‌رو آثار قرن‌های متفاوت را به‌دشواری می‌توان از یك‌دیگر باز شناخت. ادوارد براون(**Edward - Brown**)متذکر شده است که تحول ادبیات فارسی در طی هزارسال کمتر است از تحول ادبیات انگلیسی در طی سیصدسال[۴۲۱]. خاورشناس دیگری، دنی‌سن راس (**Denisson** Ross) می‌گوید که زبان و شعر فارسی از قرن چهارم اسلامی تاکنون تقریباً ثابت مانده است، درصورتی‌که زبان و شعر انگلیسی کنونی با زبان و شعر عصر چاوسر(**Chaucer**) (در قرن چهاردهم مسیحی) فرق عظیم دارد.[۴۲۲]

## نتیجه‌ي دوم : بستگی شدید شعر به دربارها

---

[۴۱۷]- شیپلی: پیشین، (Romanticism) ص ۳۵۳.

[۴۱۸]- محمدتقی بهار: تاریخ تطور شعر فارسی، ۱۳۳۴، ص۷۷.

[419]-H. Rubissow: Aar of Asia , 1954, P. 62.

[۴۲۰]- بهار: پیشین، ص۷۷-۷۵.

[421]-F.Cowasji Davar: Iran and its culture, 1953, P. 200

[422]-E. Denisson Ross: Eastern art and Literature, 1928,P.59

در دوره‌ي زمین‌داری، هرگاه در جامعه‌ای سلاطین از نفوذ اشراف زمین‌دار آزاد باشند و به‌وجهی خودکامه حکومت کنند، ضرورتاً دربارها در عرصه‌ي شعر و سایر جلوه‌های فرهنگی عاملی بسیار مؤثر می‌شوند. ازاین رو شاید بتوان گفت که تاریخ ادبیات رسمی ایران عمدتاً تاریخ ادبیات درباری است.

در نخستین مرحله‌ي تاریخ ایران اسلامی، یعنی دوره‌ای که اشراف زمین‌دار و مردم ساده‌ي متعارف با یك‌دیگر ائتلاف کردند و استقلال ایران را باز گردانیدند، جهان‌بینی خواص به‌جهان‌بینی عوام نزدیک شد. در این دوره، عوام از یک‌جهت محض واقع‌گرائی اساسی خود و از جهت دیگر به‌سبب آن‌که هنگام بیرون راندن مهاجمان عرب عملاً قدرت خود را دریافته بودند، با نظری خوش‌بین و امیدوار به جامعه و طبیعت می‌نگریستند. از این‌رو شعر خواص این دوره تا اندازه‌اي واقع‌گرای بود و رنگی حماسی داشت. اما چنان‌که گفته شد، به‌زودی خواص موافق مصالح خصوصی خود، از عوام فاصله گرفتند و به بهره‌کشی و بي‌دادگري پرداختند، و بر اثر آن عوام سر به طغیان برداشتند. پس خواص همچنان‌که با فشار سلاح جنگی طغیان‌های کوچک و بزرگ مردم را فرو نشاندند، برای درهم شکستن مقاومت معنوی آنان، به‌یاری شاعران مزدور، سروری و برتری‌های نویافته‌ي خود را به رخ مردم کشیدند، روابط اجتماعی جدید و مطلوب خود را نوامیس طبیعی وانمود کردند و جامعه را به تمکین و چاکری خواندند. شعر وسیله‌ای گردید برای مدح بزرگان و تبلیغ عظمت ایشان – وسیله‌ای که عوام را از بی‌پروائی و سرکشی بر حذر می‌داشت و خواص را مغرور و سرمست می‌ساخت و به مجلس‌های بزم آنان رونق می‌بخشید. به‌این طریق شعر بزمی محض، پدید آمد و در دربارهاي ایران رایج گردید، چنان‌که در اروپای قرون وسطی نیز شعر بزمی در آغوش دربارها پرورده شد.[٤٢٣]

از تاریخ ادبیات جامعه‌های گوناگون برمی‌آید که ادبیات تبلیغی و مدحی ذاتاً از واقعیت دور، و متصنع و جامد است. این دوری از واقعیت و این تصنع و جمود، طومار شعر حامیان مستبد شاعران را در نوردیده و شاعر را به‌صورت مداحی دروغ‌زن و سخن‌فروشی فرومایه درآورده است. شاعران ایرانی موافق میل امیران، در تبلیغ حشمت ایشان همت گماردند و مطابق اصول دست‌گاه‌های تبلیغی، به‌تکرار مطالبی معین پرداختند و مثلاً به‌هر یک از مراتب خواص ، سجایاي خاصی نسبت دادند: هر امیری بخشنده و دانش‌پرور و هنردوست و دلیر و کشورگشا و دادگستر است، هر وزیری خردمند و ادیب و هوشمند و باتدبیر است، هر فرماندهی کشورخواه و فرمانبردار و کاردان و جان‌باز است، هر قاضی و فقیهی عالم و متقی و صدیق و منصف است. شاعر گاهی این حدود را هم مراعات نمی‌کرد و ممدوح خود را هرکه بود- مظهر همه‌ي خصلت‌های عالی می‌شمرد.[٤٢٤]

سنخ‌بندی (**Typification**) نمودهای طبیعی را هم مانند نمودهای انسانی دچار قالب‌های کلی کرد. شاعران به‌حکم سنت‌های ادبی، خود را مؤظف دانستند که برخی از حالت‌های انسانی و جلوه‌های طبیعی را خوب و زیبا و برخی را بد و زشت محسوب دارند. آزادی شاعر از میان رفت.[٤٢٥] منطق شعر که مستلزم نمایش واقعیت با تصویرهای حسی و زنده است،[٤٢٦] مانند منطق فلسفی آن عصر ضعیف شد. شاعران از وصف دقیق و مبتنی بر واقعیت بیگانه گردیدند، صفات اختصاصی اشیاء و انسان را از نظر دور داشتند، از دقایق و لطائف زندگی روی برتافتند و به واقعیت مخصوصاً به جنبه‌های تلخ و تیره‌ي آن عنایتی در خور نورزیدند، چندان‌که قصیده‌ي جمال‌الدین در وصف قحطی و قصیده‌ي قطران درباره‌ي زلزله در ادبیات فارسی نظیر فراوان ندارد.[٤٢٧]بحرها و مضمون‌ها و موضوع‌های شعری هم جامد شدند و بازار تقلید رواج گرفت، به‌سانی که ده‌ها منظومه به تقلید شاهنامه سروده شد.

شاعران به‌جای آن‌که از واقعیت الهام گیرند، از دیوان‌های یك‌دیگر مخصوصاً پیشینیان سود جستند. نظامی عروضی شعرآموزی را شرط مهم شعرسازی می‌دانست. به‌نظر او، "شاعر باید" بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد."[٤٢٨] راوندی همین اندرز را با بیانی دیگر داده است: از زبان شاعری گفته است: "از شما متأخران چون عمادی و سیداشرف و ابوالفرج رونی امثال عرب و اشعار تازی و حکم شاهنامه آنچ طبع تو بدان میل کند، قدر دویست بیت از هر جا اختیار کن و یاد گیر،

---

[٤٢٣]- هـ. ماسه در تاریخ تمدن ایران، ترجمه‌ي جواد محیی، ۱۳۳۶، ص ۲۹۵.
[٤٢٤]- ز. موتمن: شعر و ادب فارسی ، ۱۳۳۲، ص ۳۸-۳۷.
[٤٢٥]- پرویزناتل خانلری: در نخستین کنگره‌ي نویسندگان ایران، ۱۳۲۵، ص ۴۷.
[٤٢٦]- بدیع‌الزمان فروزانفر:سخن و سخنوران، ۱۳۱۴، جلد اول، ص ۱۸۹.
[٤٢٧]- مؤتمن: پیشین، ص ۷۸.
[٤٢٨]- نظامی عرضی: چهار مقاله، به‌کوشش محمد معین، ۱۳۲۳، ص٤٧.

برخواندن شاهنامه مواظبت نمای تا شعر به‌غایت رسد." [429] ، این اندرز – که از سخن‌شناسان جامعه‌های دیگر امثال هوراسی‌یوس(**Horatius**) و کویین‌لی‌ین (**Quintilian**) و اصممی هم شنیده شده است.[430] قرن‌ها آویزه‌ي گوش ایرانیان و نیز چینیان بوده است. معروف است که در چین فئودال، هرکس هزار شعر می‌خواند، خود شاعری می‌توانست.[431] بدین‌ترتیب در ایران، شاعری نوعی تفنن لفظی یا واژه‌بازی شد. هرکس با حفظ کردن چندصد شعر، قادر بود با مفهوم‌ها، مضمون‌ها و قالب‌های جامد شعری آشنا شود و خود به قافیه‌سازي بپردازد . از این‌رو شعربازی یا به‌زبان کسروی[432] "سخن‌بازی" یا به‌اصطلاح اقبال.[433] "سخن‌سازی" در بین خواص رواج تام یافت، چنان‌که در چین عصر تانگ(**Tang**)، به‌قول یک نقاد چینی ، هرکس آدم بود شاعر بود.[434]

از سده‌ي ششم اسلامی به‌بعد، بر اثر تحولات داخلی و خارجی جامعه‌ي ایرانی، سبک اشرافی دیرین سستی گرفت و طلیعه‌ي سبک نوي پدیدار گشت. بوی این تحول از آثار شاعرانی چون سیدحسن غزنوی و انوری و رشید وطواط و عمادی شهریاری و خاقانی و نظامی و ظهیر و جمال‌الدین و ابوالفرج استشمام می‌شود.

حمله‌ي مغولان به‌ایران تحول سبک را تسریع کرد . این هجوم لرزش عظیمی بر پیکر جامعه افکند، و این لرزش چندان شدید بود که فصل جدیدی در تاریخ هر یک از نمودهای جامعه‌ي ایرانی گشود. هیچ تمدنی متحمل ضربتی که مغول به‌ایران زد، نشده است. هجوم‌های ژرمن‌های وحشی به‌روم به‌تدریج در طی دو قرن صورت گرفتند و بین آن‌ها فاصله بود و در این فاصله‌ها، جامعه مجال به‌بود و جبران مافات مي‌یافت، از این‌گذشته، وحشیان ژرمنی در خشونت افراط نمی‌کردند. نمی‌خواستند اجتماعات شهری را یکسره نابود کنند. اما مغولان که قومی خانه‌به‌دوش بودند، به‌قصد فتح و توقف نیامدند، بلکه سر غارتیدن و غنیمت بردن و بازگشت کردن داشتند. از این‌رو تمدن ایران را سخت به‌تباهی کشاندند. بر اثر هجوم آنان، اقتصاد ایران درهم شکست، جمعیت کاهش یافت و مردم اخلاقاً پست شدند. بزدلی و نگرانی و نومیدی و تاریک‌اندیشی و کام‌جوئی و غفلت رواج گرفت.

در عصر مغول بسا خاندان‌های زمین‌دار سقوط کردند و بار دیگر زمین‌داران جدیدی به‌وجود آمدند، بزرگان نودولت مغول که با زور شمشیر خاک ایران را تصاحب کردند، در آغاز کار نیازمند تبلیغ نبودند و دیرزمانی شاعر را به‌چیزی نمی‌گرفتند، پس شاعران آوازه‌گر که از عصر رودکی تا عهد معزی آسایش داشتند از آن پس از مساعدت شعرپروران درباری محروم شدند و ناگزیر به‌مردم مخصوصاً سوداگران که به‌سبب وحدت و وسعت امپراتوری مغول، میدان وسیعی برای فعالیت یافته بودند، روی بردند. تبدیل هنرپذیران جامعه، هم به‌سود شعر تمام شد و هم به‌زیان آن.

از یک‌طرف، شاعران که دیگر به‌ندرت خادم خانی مقتدر بودند، از الفاظ و معانی رسمی و تشریفاتی اندکی آزاد شدند سبک خراسانی را کنار گذاشتند و به‌جای مفاهیم رسمی و سنتی و قالبی دیرین به‌درد دل گفتن پرداختند و به‌جای قصیده و قطعه که مفهوم‌ها را به‌طرزی منظم و منطقی بیان می‌کرد، به‌غزل و رباعی که فاقد تسلسل منطقی معانی است، متوسل گردیدند. مثنوی که در نتیجه‌ي استقلال قافیه‌ي بیت‌ها، از محدودیت قطعه و قصیده آزاد است، رواج گرفت و به‌جای مثنوی‌های حماسي معدود پیشین، مثنوی‌های عشقی و اخلاقی و عرفانی فراوانی به‌نظم آمدند. شاعران کمابیش آزادانه با قالب‌های جدید به‌بیان دردهای فردی و شکایت از تباهی‌ها و بي‌دادگري‌ها پرداختند. پس غزل عشقی که سراسر شور و هیجان بود، پدید آمد، حال آن‌که در شعر عاشقانه دوره‌ي سبک خراسانی که معمولاً کنیزان مورد عشق‌ورزی قرار مي‌گرفتند و رابطه‌ي عاشق و معشوق، همانند رابطه‌ي مالک و مملوک بود، شعر عاشقانه سوز و گدازی نداشت.

از طرف دیگر، بیرون آوردن شاعران از دربارها باعث آوارگی و بي‌نوائی آنان شد و از آن‌گذشته، آنان را با ناکامی‌ها و تباهی‌های جامعه آشنا ساخت. پس تلخ‌کام و بدبین و نومید و خیال‌باف شدند و به‌بیان احوال خود پرداختند. با این‌همه، مداحی یکسره از میان نرفت، مغولان که به‌تدریج سکر مدح را چشیدند، خواستار مدیحه‌سرائی شدند. اما به‌اقتضای تنزل شرافت و فرهنگ عمومی مدیحه‌سرائی به‌صورتی بسیار پست درآمد، و زبان قصیده سست گردید. پس شعر معناً و لفظاً به پستی گرائید. تشبیهات و استعاراتِ ناپخته و دور از ذهن، عرصه‌ي شعر را فرا گرفت. شعر از روح

---

[429] - نجم‌الدین ابوبکر محمد راوندی: راحّه‌الصدور، ۱۹۲۱، ص ۵۸- ۵۷.
[430] - عبدالحسین زرین‌کوب: نقد ادبی، ۱۳۳۸، ص ۲۹۰و ۲۹۵و۳۱۸.
[431] - دورانت: تاریخ تمدن، مغرب‌زمین، گاهواره‌ي تمدن، جلد سوم، ترجمه‌ي ا.ح. آرایان پور، ۱۳۲۸، ص ۱۰۲٤.
[432] - احمد کسروی: در پیرامون شعر و شاعری، ۱۳۳۵،ص۱۳.
[433] - عباس اقبال: کلیات تاریخ تمدن جدید، چاپ دوم، ۱۳۲۵،ص٦٤.
[434] - دورانت: پیشین ، ص۹٦٤.

حماسی یک‌سره خالی گشت و حتی چند مثنوی رزمی که در این دوره به‌دستور امیران سروده شد، جنبه‌ي بزمی داشت و از کلمات لطیف غیرحماسی پر و ساختگی و دروغین بود: هما و همایون از خواجوی کرمانی، آینه‌ی اسکندری از امیرخسرو، سکندرنامه از جامی، تیمورنامه از هاتفی، شاهنامه از قاسم گنابادی و اکبرنامه از فیضی، از این‌جمله اند.

پس از دوره‌ي مغول، خودجویی و بندگسلی شاعران شدت گرفت، تا جایی‌که در عصر تیموری تقلید استادان پیشین ناپسنده شمرده شد. شاعر خودپرداز این زمان به‌سبب بحران و پریشانی عمومی چیزی جز ملال و اندوه و نومیدی و بدبینی به جامعه عرضه نمی‌داشت و چون از جامعه حمایتی نمی‌دید، به تحقیر و تخفیف آن زبان می‌گشود و به خودبینی و خودستائی و گریز از جامعه و دوری از زبان و اندیشه‌ي مردم کشانیده می‌شد. در نتیجه، غزل‌سرایی رواج گرفت، و غزل بیش از بیش فردگرای و انتزاعی گردید، غزل‌های کسانی چون کمال خجندی، زمینه‌ي مرحله‌ي انحطاطی سبک عراقی را که به "سبک هندی" انجامید، هموار کرد. شاعران خودبه‌خود به عوام متمایل شدند، چنان‌که قاسم انوار به‌لهجه‌ي عوام گیلان شعر سروده است.

مسایل روزانه در شعر راه یافت و امثال کنزالاشتهای ابوالحسن شیرازی و دیوان البسه‌ي نظام الدین محمود قاری به‌بار آمد . توصیف امور زندگی که در اشعار پیشین کم بود، مورد تأکید قرار گرفت و مثلاً امیر خسرو و به‌قول خود "وصف نگاری" را موضوع شعر گردانید.[٤٣٥]

بدین‌ترتیب ملاحظه می‌شود که مطابق انتظار "بال دیرف"، در ایران نیز مانند اروپای قرون وسطی، انحطاط فئودالیسم با تنزل مدیحه سرائی و ظهور شعر اعتراض‌آمیز و رواج شعر عوام همراه است.[٤٣٦]

نتیجه‌ي سوم: ضعف واقع‌گرائی در شعر فارسی

روشن است که شاعران پیرو یک سبک در عین اشتراک سبکی خود، تفاوت‌هایی هم با يك‌دیگر دارند: مثل آثار رونسار(**Ronsard**) و مون‌تنی(**Montaigne**)و مولی‌یر و ولتر، همه به‌سبک نئوکلاسی‌سیسم آفریده شده‌اند، ولی درست يك‌سان نیستند. همچنان‌که دو سبک اروپائی نئوکلاسی‌سیسم و رومانتی‌سیسم، به‌اقتضای تحولات جامعه، گاهی صورتی واقع‌گرای یافتند، سبک‌های خراسانی و عراقی نیز، گاه به‌واقع‌گرایی نزدیک گردیده‌اند.

اما کندی تطور طبقات اجتماعی و دوام سلطه‌ي مطلق امیران و ادامه‌ي بحران جامعه سبب شدند که جهان‌بینی‌های طبقات ایرانی- چه جهان‌بینی رسمی خواص، چه جهان‌بینی غیررسمی عوام – قاطع و مشخص نباشند و روشن‌فکران متمایل به‌عوام، هم از آشفتگی و گیجی اجتماعی و "شعور کاذبی" که گریبان‌گیر عوام بود، ایمن نمانند و واقعیت را درست لمس نکنند. از این رو واقع‌گرایی در تاریخ شعر فارسی به‌ندرت رخ نموده و در مقابل واقع‌گریزی رایج هیچ‌گاه صراحت کافی نیافته است، چنان‌که در چین باستان هم مبارزه واقع‌گرائی و واقع‌گریزی حاد نبود و منجر به‌غلبه‌ي تام و تمام یکی از دو سبک نشد.[٤٣٧]

در آغاز استقلال ایران که هنوز آثار اتحاد اشراف و مردم از میانه برنخاسته بود، نمونه‌هائی از شعر متمایل به‌واقع‌گرائی به‌وجود آمد. شاعرانی چون رودکی و فردوسی و منوچهری و فرخی، شور و نیروی طبیعت و عمق عواطف انسانی را نمایش دادند. سپس کسانی چون ناصرخسرو که به‌نهضت مترقی زمان خود، نهضت اسمعیلی بستگی داشتند، موافق آرمان خود جانب عوام را گرفتند و اشعاری نسبتاً واقع‌گرای و مثبت آفریدند، بعداً شاعرانی ژرف‌بین چون جلال‌الدین و سعدی و امیرخسرو از تنگنای جهان‌بینی خواص رستند و زبان غزل را به‌زبان گفت‌وگوی متعارف مردم نزدیک کردند، همچنین روشن‌اندیشانی از قبیل عبید زاکانی از پای‌گاه عوام به‌زندگی خواص نگریستند و به‌باد انتقادش گرفتند.

نمونه‌های دیگری از واقع‌گرائی ضعیفی که در شعر فارسی راه یافته است، در آثار عرفانی مخصوصاً آثار شاعران صوفی دیده می‌شوند. تصوف در آغاز جنبه‌ي فردی داشت، ولی در قرن‌های سوم و چهارم اسلامی که نهضت‌های مردم ایران در گرفت، به‌صورت جنبشی اجتماعی درآمد و مانند مذهب اسمعیلی، سلاح مبارزه‌ي مثبت و منفی بسیاری از گروه‌های محروم جامعه، مخصوصاً پیشه‌وران و صنعت‌گران شهری شد. تفاوت تصوف زاهدانه‌ي فردی

---

[٤٣٥]- شبلی نعمانی، شعرالعجم ، ترجمه‌ي محمد ترقی فخر داعی گیلانی، جلد دوم، ١٣٢٠،ص١١٠.

[٤٣٦]- " بیست و پنجمین کنگره‌ي بین‌المللی خاورشناسان مسکو" ترجمه‌ي رضا آذرخشی، مجله‌ي پیام نوین شماره‌ي ٢، سال چهارم، آبان ١٣٤٠، ص١١.

[٤٣٧]- مانوتون: پیشین، ص ٢١٨.

با تصوف انسان‌دوستانه‌ي جمعی از مقایسه‌ي زندگی و آثار جنید با زندگی و آثار عطار و مولوی به‌خوبی بر می‌آید. امّا متاسفانه تصوف اجتماعی دیری نپایید. نومیدی و بدبینی‌اي که در پی حمله مغول بر مردم ایران چیره شد، جنبه‌ي مثبت و شور اجتماعی صوفیان را از میان برد، و تصوف به‌صورت تریاک جامعه درآمد و مردم را به‌رها کردن جامعه و جست‌وجوی آرامش فردی برانگیخت، در سده‌های هفتم و هشتم و نهم، تصوف منفی و فردی و واقع‌گریز سخت مقبول عوام و خواص افتاد، ولی البته این تصوف دیگر تصوف مثبت پیشین و سلاح مبارزه‌ي مردم نبود، بلکه وسیله‌ي فرار از واقعیت شمرده می‌شد. تمرکز حکومت ایران و پاره‌اي اصلاحات اجتماعی که در عهد صفوی صورت پذیرفت، جامعه را تا اندازه‌اي خوش‌بین و امیدوار کرد و بر اثر آن، تصوف را که در آن‌زمان منفی و غیراجتماعی شده بود، از رونق انداخت. از این‌گذشته، چون مذهب شیعه برای همبستگی و استواری مردم ایران در مقابل ترک‌های عثمانی ضرورت داشت، صفویان در رواج آن کوشیدند و با سایر مذاهب و فرقه ها و از آن‌جمله با تصوف درافتادند.

نباید تصوف مرحله‌ي اول را با تصوف بعدی یك‌سان شمرد. اولی نهضتی اجتماعی و مثبت است و دومی دست‌گاهی است ضدجامعه و فردی . اعتراض ایرانیان به‌تبعیض‌های قومی و طبقه‌ای و مقاومت آنان در مقابل بهره‌کشی و زورگوئی، همچنان‌که در آموزش‌های مانی و مزدک منعکس شده است، به‌صورت افکار شعوبیان و صوفیان نیز درآمده است.[۴۳۸] همچنین نباید مخالفت تصوف را با عقل و علم و فلسفه، نشانه‌ي واقع‌گریزی و خرافه‌پرستی آن دانست. عقل و علم و فلسفه‌اي که مورد حمله‌ي صوفیان اجتماعی قرار گرفته است، عقل و علم و فلسفه‌اي است که بنابر رکود نظام فئودال، دست‌خوش تحجر و جمود شده و از این‌رو موافق آرمان خواص، جامعه را از تغییر باز و برحذر داشته است. صوفیان با آن‌که عقل و علم و فلسفه را خوار می‌داشتند و شورها و عاطفه‌های انسانی را بال و پر می‌دادند، باز از اکثر دانش‌مندان آن عصر واقع‌بین‌تر و پویاتر بودند . نباید انتظار داشت که دید مترقی و مبارزه‌ي مثبت نظری همواره رنگی عقلی داشته باشد، و هرچه رنگ عقلی دارد، سلاح عوام و بر ضد خواص باشد. در دوره‌هایی که نظام عقلی جامعه، خشک و مانع تکاپوی اندیشه می‌گردد، کسانی که به‌اتکاء شورهای عاطفی انسانی، با عقل در می‌افتند، در عالم خیال برای خود جهان‌هایی زیبا می‌آفرینند. با آن‌که ظاهراً از واقعیت دور می‌شوند ، باز می‌توانند عاملی مثبت و واقع‌گرای باشند. اینان با طرح جهان‌های زیبای خیالی، به‌طور غیرمستقیم مردم را نسبت به‌زشتی‌های جامعه‌ي خود حساس می‌کنند و به‌انهدام وضع موجود برمی‌انگیزند، خیال‌بافی اینان چون در تغییر واقعیت موجود مؤثر می‌افتد، عاملی واقع‌گرای و مثبت است.

خردگرائی (**Rationalism**) اروپائی در سراسر تاریخ خود این نکته را تأئید می‌کند. نحله‌های خردگرائی غربی، گاه عاملی نوخواه و مترقی و گاه عاملی محافظه‌کار و ارتجاعی بوده‌اند. خردگرایی قاطع و پویای عصر رونسانس، سلاح نهضت ترقی‌خواه سوداگران در مقابل سنت‌پرستی اشراف زمین‌دار بود. از اواخر قرن شانزدهم به‌بعد، اشراف سنت‌پرستی خود را تعدیل و بیش از پیش با خردگرائی سازگار کردند . اما خردگرائی آنان از پویایی برکنار بود و عقل را به‌صورت عاملی ثابت و لایزال در نظر مي‌گرفت و ضامن نظام تغییرناپذیر عالم می‌شمرد. در سده‌ي نوزدهم، همه‌ي قشرهای طبقه‌ي سوداگر، مگر بعضی از قشرهای بالا که به رنگ اشراف آن‌زمان درآمده بودند، در پی روسو و جنبش رومانتی‌سیسم، خردگرائی را بدورد گفتند، حال آن‌که در گذشته، همه‌ي آن‌ها برای سرکوبی جهان‌بینی دینی اشراف به خردگرائی پیوسته و آنرا به‌صورتی زنده و پویا در آورده بودند.[۴۳۹]

تصوف اسلامی مانند رومانتی‌سیسم فلسفی اروپا با آن‌که ظاهراً به‌منطق و نظام عقل پشت می‌کند. دست‌کم، پیش از آن‌که به‌زنگار انحطاط، آلوده شود و به‌صورت قلندری و خراباتی‌گری درآید، از جنبه‌های مثبت و مبارز خالی نیست.

البته در جامعه‌ای که خودکامگی و یکه‌تازی امیران، قانون مطلق است، صراحت و اعتراض علنی و تندروی صوفیان با مخالفت و مجازات سخت مواجه می‌شود، چنان‌که حسین بن‌منصور حلاج را به‌دار زدند، مجدالدین کبری را در جیحون غرق کردند، بهاءالدین ولد را ناگزیر از مهاجرت ساختند، شهاب‌الدین سهروردی را به‌قتل رسانیدند، عین‌القضاة همدانی را سوزاندند و احمد پسر شیخ ابوالحسن خرقانی را کشتند. این‌گونه حوادث، صوفیان بعدی را به‌احتیاط و ترک

[۴۳۸]- سعید نفیسی: تصوف ایران از نظر فلسفی ،"مجله‌ي فرهنگ نو" ، و شماره‌ي ۸، سال اول، ص۶۳.
[۴۳۹]- هاوزر: پیشین، جلد ۲، ص۶۱۵-۶۱۴.

صراحت و مبارزه‌ي غیرمستقیم و رمزگوئی واداشت. نبودن آزادی بیان، آنان‌را برانگیخت که صبغه‌ای از شریعت بر عقاید خود بکشند و در لفافه‌ي کنایات و استعارات و زبانی شاعرانه و "غیرعقلی " و "رمزی" سخن گویند.[٤٤٠]

برای تبیین رمزگوئی یا نمادگرائی (سمبولیسم) صوفیان و بسیاری از شاعران ایران، باید از دو عامل غافل نبود:

١- تقریباً در سراسر تاریخ ایران، بر اثر گسستگی‌های تکامل جامعه و نبودن گروهی از روشن‌فکران، اهل هنر و اصحاب دانش، دچار ابهام و پریشانی و تاریک‌اندیشی بوده‌اند.

٢- در اوضاع پراختناق جامعه‌ي ایرانی، آزادی بیان بسیار محدود بوده است، و از این‌رو، مبارزه‌ي نظری و بیان اندیشه‌های نسبتاً مترقی، تنها به‌صورتی رمزی و نیمه‌آشکار امکان داشته است.

می‌توان رواج رمزجوئی و رمزگوئی را در میان شاعران و نویسندگان ایرانی، زاده‌ي این دو عامل مخصوصاً عامل دوم دانست. مثلاً ترجمه‌ي ابن‌مقفع از داستان رمزی کلیله و دمنه که در ضمن بیان زندگی جان‌وران، سخت به‌ناروائی‌های جامعه‌ي انسانی مي‌تازد، به‌منزله‌ي کوششی است برای بیان حقایقی که نباید بیان کرد. مسلماً دانش‌مندی مبارز و روشن‌اندیش چون ابن‌مقفع که در رسالة الصحابه، روابط بیدادگرانه‌ي اجتماعی را به‌باد حمله می‌گیرد و در راه دفاع از واقعیت و انسانیت جان می‌بازد، به‌عنوان تفنن یا خدمتی ادبی، به‌ترجمه‌ي کلیله و دمنه نپرداخته است، بلکه با این‌کار خواسته است در پس پرده‌ي مصونیت رمزها و نمادها، نظام اجتماعی عصر خود را انتقاد کند: خواسته است ابوجعفر منصور- خلیفه‌ي خون‌آشام همزمان خود را در سیمای "دبشلیم" افسانه‌ای نمایش دهد و "بیدپای"وار به‌او بتازد. بر همین‌شیوه، شاید قسمتی از پیچیدگی و ابهام و تصنع شعر عهد تیموری که در آثار گویندگانی چون جامی منعکس شده و مقدمه‌ي"سبک هندی" به‌شمار رفته است، معلول مخاطرات روشن‌گوئی باشد. تفتیش عقاید، تکفیر و تعذیب مخالفان وضع موجود که در عصر شاهرخ تیموری شدت گرفت و حتی از آدم‌کشی و مردم‌آزاری اتابکان سلغری و مظفری فارس هم درگذشت، مانع صراحت و صداقت شاعران بود.[٤٤١] هم‌چنین شاعران عهد صفوی چون به‌سبب تعصب دینی دربار صفوی، آزادی گفتار ناچیزی داشتند، ناگزیر برای بیان عقاید خود در ابهام‌گوئی و صورت‌سازی مبالغه کردند و به"سبک هندی" گراییدند، و فقط در پایان آن‌عصر که از قدرت و تعصب بزرگان جامعه کاست، "سبک هندی" تا اندازه‌اي مورد مخالفت شاعران ایران قرار گرفت. حال آن‌که در افغانستان و هندوستان هم‌چنان دوام آورد.

در مغرب‌زمین نیز مصلحت زمانه، گاه‌گاهی هنر را اسیر رمز کرده است. میلتون، شاعر انقلابی انگلیسی، هنگامی که آزادی و حتی زندگی خود را در خطر یافت، برای بیان افکارش به‌رمز گرایید، در بهشت گمشده و بهشت بازیافته، و نیز منظومه‌ي مربوط به‌سامسون (**Samson** Agonustes) از مفاهیمی چون خدا و فرشته و انسان، برای انتقاد جامعه‌ي خود سود جست.[٤٤٢] موسیقی‌دان نامدار، موتسارت(**Mozart**) که در دو سال آخر عمر خود بیش از پیش با اشراف زمین‌دار درافتاد، برای انتقاد آنان به‌ناچار، رمز به‌کار برد: در همه‌ي آثار خود جز عروسی فیگارو که صراحت فراوان داشت و مورد تهدید قرار گرفت، در قالب افسانه‌های ساده، به‌اشراف نیش زد.[٤٤٣] در روسیه‌ي نیمه‌ي دوم سده‌ي نوزدهم، بسیاری از نویسندگان آزاداندیش برای فرار از سانسور آزادی‌کش تزاریسم، حقایق اجتماعی و حتی اشخاص تاریخی را با نمادها و چهره‌هایی رمزی نمایش دادند.

بر روی‌هم، اندیشه‌ي سالم با نمادگرایی و رمزجویی نمی‌سازد. هر شاعری طبعاً بر آن است که اندیشه‌ي خود را به‌روشن‌ترین صورت و با رساترین و زنده‌ترین واژه بیان کند و فقط وقتي به‌ابهام و تکلف میل می‌کند که روان – بیمار یا به‌علتی مجبور باشد.

در نفحات‌الانس جامی آمده است که روزی شمس تبریزی، مراد جلال‌الدین بلخی از اوحدالدین کرمانی پرسید که درچه حال است. اوحدالدین پاسخ داد که ماه را در آب تشت مي‌بیند(یعنی حق را در سیمای خوب‌رویان مي‌یابد): شمس رندانه بدو گفت: اگر در گردن دملی نداری، چرا برای دیدن ماه به‌آسمان نمی‌نگری"؟[٤٤٤]

شاعری که به واژه‌بازی و رمزسازی می‌پردازد، اگر رنجور و پریشان نباشد، باید گفت که یا به‌سبب غلامی خواص تفنن‌طلب و ضرورت شعرفروشی، به‌این کار کشانیده شده است و یا مصلحت او در ابهام‌گوئی بوده است. بیش‌تر

[٤٤٠]- سعید نفیسی، پیشین ص ٦٠.
[٤٤١]- محمد تقی بهار: سبک‌شناسی،جلد سوم [ تاریخ ندارد]، ص٢٢٩.
[442].Ch. Caudwell: Illusion and reality, 1947, PP. 81-82.
[443]-S. Finkelstein: How music expresses ideas, 1951.P. 41 .
[٤٤٤]- عبدالرحمن جامی، نفحات الانس من حضرات القدس،١٣٣٦،ص٤٦٥.

شاعران صوفی در خدمت خواص نبودند و برای بهجت خاطر آنان شعر نمی‌سرودند. پس باید پذیرفت که صوفیان محض خوش‌آمد خواص به‌رمزگوئی نمی‌پرداختند، بلکه برای فرار از "سانسور"های گوناگون طبقه‌ي فرادست، چنین می‌کردند. در این باره ابوالعلاء معرّی، شاعر آزاده‌ي عربی‌زبان گفته است.[٤٤٥]

"بر سخنم خرده مگیر، زیرا من هم مانند دیگران به‌مجاز سخن می‌گویم.

همه‌ي گفته‌های من حقیقت نیست، زیرا انواع مجاز در آن موجود است...

سخنت را پوشیده بیان کن، چنان‌که هیچ‌یک از وابستگان جبرئیل یا شیطان آن‌را درنیابند..

نفرین بر این جهان که نمی‌توان با آن سازگار شد، مگر با دروغ و تقیه.

هرگاه از امر پوچی سخن می‌گویم، می‌توانم صدایم را بلند کنم، ولی برای بیان حقیقت باید در پرده، سخن گویم!"

می‌توان گفت که رمزها و نمادهای صوفیان، دست‌کم در مراحل تکاملی تصوف، برای بسیاری از مردم عصر آنان معلوم و روشن بوده‌اند، و از این‌رو از عهده‌ي ابلاغ معانی اجتماعی خود بر آمده‌اند. عارفان بزرگ نخستین(نه مقلّدان و متصنعانی چون شمس مغربی) برخلاف شاعران سمبولیست اروپا، رمزآفرینی را غایت یا کمال مطلوب خود نمی‌دانستند، بلکه وسیله‌ي موجز و جان‌داری برای بیان معانی اجتماعی می‌شمردند و به‌همین دلیل، مانند جلال‌الدین و مخصوصاً حافظ، مقبول جامعه می‌افتادند. با آن‌که حافظ در دوره‌ي زندگی خود به‌قدر دوره‌های بعد شهرت و اهمیت نداشت، باز باید گفت که مردم عصر حافظ، برخلاف مردم عصرهای بعد، مفاهیم حقیقی نمادهای شعر او را که مربوط به‌جامعه‌ي آن زمان بود، در می‌یافتند و در نتیجه می‌توانستند، اشعار او را بر واقعیت اجتماعی موجود منطبق کنند و آن‌را زبان حقیقت شمارند و گرامی دارند. اما نسل‌های بعد چون از معانی حقیقی نمادهای اجتماعی عصر حافظ دور و بی‌خبر بودند، به‌تفسیر آن‌ها پرداختند، از منظر خواست‌های خود در آن‌ها نگریستند، و بدین طریق آن‌ها را وسیله‌ي تفأل گردانیدند،[٤٤٦] چنان‌که شاهنامه‌ي فردوسی و مثنوی جلال‌الدین بلخی و نیز حماسه‌های هومه‌روس(Homeros) و حماسه‌ي انه‌اید(Aeneid) اثر ویرجیلی‌یوس(Virgilius) و نیز تورات و انجیل از زمینه‌ي اصلی خود منتزع: و وسیله‌ي فالگیری و راه‌یابی شدند.[٤٤٧]

شاید بتوان ادعا کرده که اساساً بسیاري از صوفیان، تنها از روی مصلحت به‌شاعری پرداخته‌اند، زیرا در جامعه‌ي اسلامی به‌سنت "یجوز لشاعر مالایجوز لغیره"، شاعر بیش از نویسنده و فیلسوف از آزادی گفتار برخوردار بوده است. شعر مخصوصاً شعر رمزآمیز عرفانی به روشنفکر ایرانی اجازه داده است که با وجود اختناق اجتماعی شدید، از مبارزه‌ي نظری باز نایستد و زبان به‌اعتراض گشاید.

همان اوضاعی که فریاد اعتراض ایرانیان را به‌صورت تصوف درآورد و تصوف را به نمادگرائی کشانید و سرانجام منفی و عقیم کرد، گنجینه‌ي شایگان ادبیات فارسی را از سبکی واقع‌گرای محروم ساخته است. در ایران اسلامی از آغاز تا عصر حاضر، چون طبقه‌ي سوداگر هیچ‌گاه استقلال و قدرت ریشه‌دار نیافته و منبع آن هم که طبقه‌ي عوام باشد، به‌ندرت از پای‌گاه پست دیرین خود تجاوز کرده است، هنوز در شعر پارسی سبکی برابر رئالیسم اروپائی پدید نیامده است. از قرن دهم اسلامی به‌بعد، جامعه‌ي ایرانی بر اثر تکامل کمابیش نامنظم سوداگری، به‌سوی زندگی شهری و صنعتی پیش رفت و در قرن سیزدهم، حکومت متمرکز قاجار برای تقویت وحدت کشور و تأمین عظمت خود، دست‌گاه پرشکوهی ترتیب داد و همانند دربارهای ایران شرقی گذشته، شاعران را به‌ستایش‌گری و آوازه‌گری برگماشت. اما این عامل‌ها نیز آن اندازه نیرومند نبودند که سبک ادب مستقلی به‌وجود آوردند.، و نتیجه‌ي آن‌ها فقط احیاء برخی از جنبه‌های مثبت سبک‌های خراسانی و عراقی دیرین بود. شاعران این عصر به‌جای آن‌که مستقیماً از طبیعت و واقعیت اجتماعی زمان خود الهام گیرند، آثار نسبتاً واقع‌گرای استادان پیشین را منشأ الهام خود دانستند. نهضت اجتماعی ایران در آغاز سده‌ي بیستم نیز که تبدیل حکومت استبدادی به‌حکومت قانوني، یکی از نتایج آن است، آن قدر ژرف نبود که دست‌کم مانند انقلاب‌های بزرگ انگلیس و فرانسه، نظام زمین‌داری کهن‌سال را با همه‌ي شبکه‌ي آرمانی آن ریشه‌کن سازد و به بی‌نظامی و درهم‌آمیختگی سبک‌های خراسانی و عراقی پایان دهد، و راه را برای ظهور سبک نوی هموار کند.

---

[٤٤٥]- عمر فروخ، عقاید فلسفی ابوالعلاء ، ترجمه‌ي حسین خدیو جم،١٣٤٢، ص ١٣٣-١٣١.
[٤٤٦]- کواس جی داور: پیشین ، ص ٣٢٠ .
[٤٤٧]- عبدالحسین زرین کوب: "فال و استخاره" مجله‌ي سخن ، شماره‌ي ٥، دوره‌ي سیزدهم، شهریور ١٣٤١،ص ٨- ٥٥٧ .

با این همه، می‌توان گفت که در دهه‌های اخیر، علی‌رغم موانع داخلی و خارجی، با اضمحلال فئودالیسم و سیر جامعه به‌سوی نظامی صنعتی، زمینه‌ي شعر آینده‌ي فارسی که مسلماً از لحاظ واقع‌گرائی در سطحی بالاتر از سطح شعر گذشته قرار خواهد داشت، فراهم می‌آید. دگرگونی‌ها و حتی بی بندوباری‌ها و پریشانی‌های شعری معاصر را می‌توان ضرورتی تاریخی[448] و طلیعه‌ي جبری شعر انسانی فردا دانست. انتظار می‌رود که به‌اقتضای تکاپوی روزافزون جهان ترقی‌خواه، تحول عمومی جامعه‌ي ما و به‌همراه آن، تحول شعر فارسی سرعت گیرد، و مراحل تاریخی پیموده‌نشده با جهشی طی گردد.

---

[448]-R. M. Alief:(Inovation in contemporary Persian poetry).XXVI international congress of orientalists, 1963, P.14.



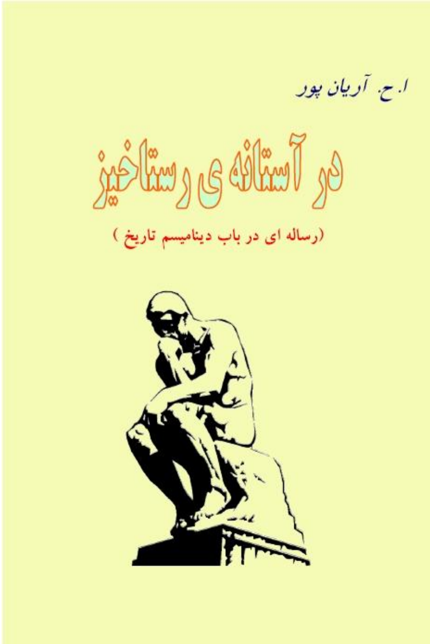
«به سوی آینده» در نظر دارد کلیه تألیف‌ها، ترجمه‌ها اعم از کتاب‌ها و مقالات اندیشمند انقلابی امیرحسین آریان‌پور را تهیه و تقدیم دوستداران فرهنگ و هنر نماید. این کار به‌مناسبت هفتادمین سالگرد آغاز پیکار دورانساز حزب توده ایران می‌باشد. حزب توده ایران پیشتاز در انجام دگردیسی بزرگ فرهنگی جامعه‌ی ایرانی است. صدها اندیشمند بزرگ در صفوف اعضاء و هواداران حزب توده ایران، کهکشانی از بهترین و عالی‌ترین تألیف‌ها و ترجمه‌ها را به جامعه تقدیم داشته‌اند. روزی رفیق عالیقدر دکتر نورالدین کیانوری در جلسه‌ی «پرسش و پاسخ» در پاسخ به منتقدین بی‌منطق کارزار حزبی، اشاره به این نکته را داشت که: چنانچه فرصت کنیم نشان خواهیم داد چه انبوهی از تألیف و ترجمه را توده‌ای‌ها، در زمینه‌های گوناگون دانش انجام داده‌اند. زنده‌یاد رفیق کیانوری به همراه یاران دیگر فرصت نکرد این مهم را تحقق بخشد و قربانی حسادت و کینه‌ی یاگوهای وطنی شد. و اینک وظیفه‌ی توده‌ای‌ها است که بخش قابل توجهی از این آثار را به نسل جوان و حاضر معرفی کرده و در اختیار آنان بنهند؛ تا تجربه‌ی انقلابی بی‌گسست و پربارتر تداوم یافته و تغییر انقلابی اجتماعی میسر گردد.

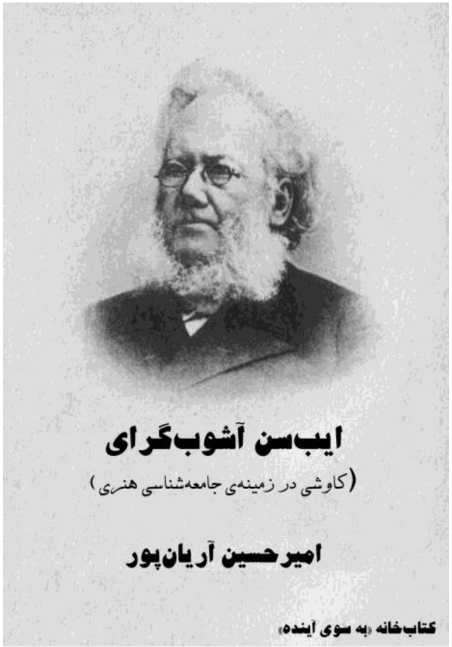
# کتاب‌خانه «به سوی آینده» :

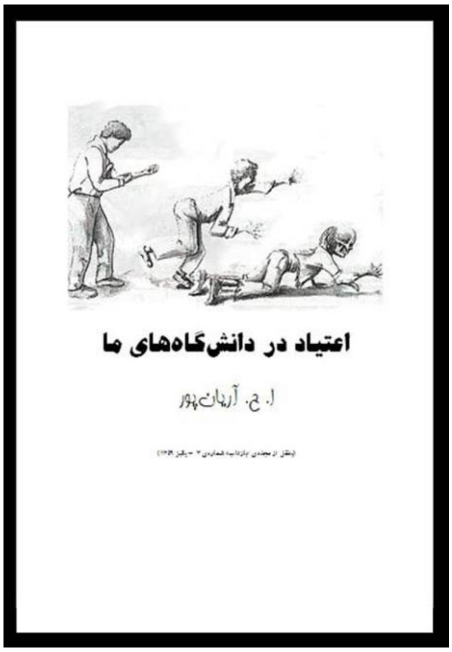
مجموعه‌ای از برگزیده‌ترین کتاب‌ها و مقالات دانشمند گرانمایه و انسان طراز نوین،امیرحسین آریان‌پور در این کتاب‌خانه تقدیم دوستداران دانش می‌گردد، باشد تا بر اساس اندیشه‌ی انسانیِ آن زنده‌یاد، این نوشته‌ها، نه صرفا در جهت تبیین جهان، بلکه برای تغییر انقلابی شرایط موجود به‌کار گرفته شود.

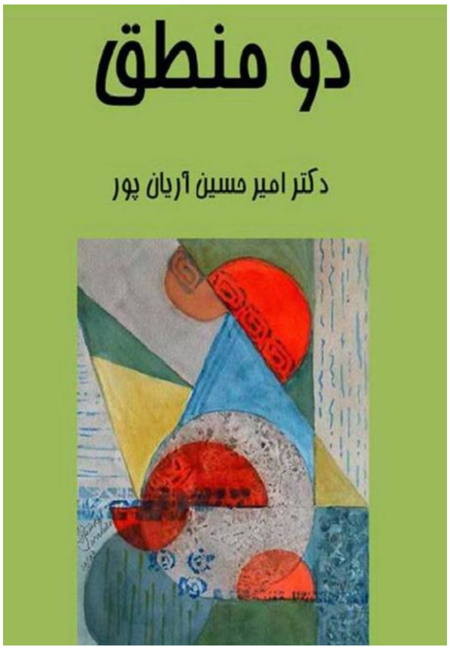


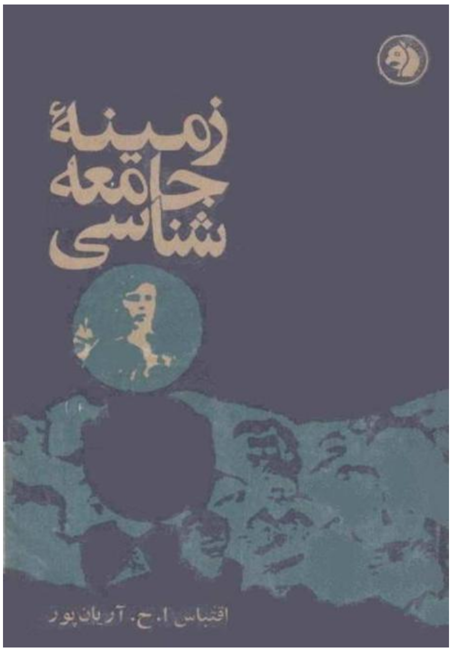

پژوهش
ا.ح. آریان‌پور

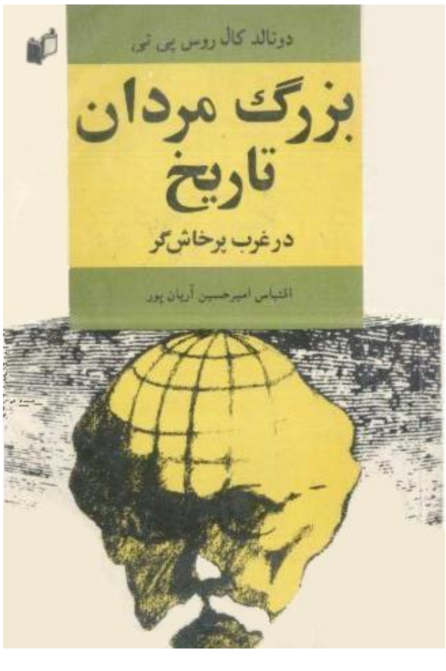

ا.ح. آریان پور
در آستانه ی رستاخیز
(رساله ای در باب دینامیسم تاریخ)


ایب‌سن آشوب‌گرای
(کاوشی در زمینه‌ی جامعه‌شناسی هنری)
امیرحسین آریان‌پور
کتاب‌خانه «به سوی آینده»


اعتیاد در دانش‌گاه‌های ما
ا.ح. آریان‌پور


دو منطق
دکتر امیر حسین آریان پور


زمینهٔ جامعه شناسی
اقتباس ا.ح. آریان‌پور


دونالد کال روس پی تی
بزرگ مردان تاریخ
درغرب پرخاش‌گر
اقتباس امیرحسین آریان‌پور



# امیرحسین آریان‌پور

## کتاب شناسی

### ترجمه ها :

- **ارمغان جنگ**، دافنه دوموریه، مشهد، بنگاه شرق، ۱۳۲۳. چاپ دوم، کتاب فروشی دانش .
- **آموزشگاه‌های فردا**، جان دیویی، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، ۱۳۲۸ .
- **دشمن مردم**، هنریك ایبسن، نشر اندیشه، اردیبهشت ۱۳۳۸. نشر ششم گستره: ۱۳۷۸ .
- **تاریخ تمدن**، ویل دورانت، کتاب اول، بخش سوم: چین و ژاپون، مشرق زمین، گاهواره تمدن، موسسه انتشارات فرانکلین، ۱۳۳۸ .
- **تاریخ تمدن**، ویل دورانت، کتاب دوم، بخش اول :تمدن اژه‌ای و تکامل یونان، افبال، فرانکلین، ۱۳٤۰ .
- **مقدمه‌ای بر فلسفه آموزش و پرورش یا دموکراسی و آموزش و پرورش**، جان دیویی، فرانکلین و دانشسرای پسران، تبریز، ۱۳۳۹. نشر دوم: کتاب فروشی تهران، ۱۳٤۹ .
- **سیر فلسفه در ایران**، اقبال لاهوری، نشریه شماره 8مؤسسه فرهنگی منطقه‌ای، مرداد ۱۳٤۷. نشر سوم: مؤسسه فرهنگی منطقه‌ای با همکاری انتشارات بامداد، ۱۳٥٤
- **علم اخلاق**، ارسطو ، مشهد، ۱۳۲۲ .

## اقتباس ها :

- **بزرگ مردان تاریخ**، دونالد کل روس پیتی، معرفت – تبریز، ۱۳٤۰. نشر چهارم، انتشارات به نگار، ۱۳۷۱ .
- **زمینه ی جامعه شناسی**، آگ برن و نیم کف، دانشگاه تهران و فرانکلین، ۱۳٤٤. نشر ششم با تجدید نظر: ۱۳۵۲. نشر یازدهم: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (با همکاری فرانکلین(، 1357.

## تألیف ها :

- **فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان**، انتشارات – کتاب فروشی ابن‌سینا، (بدون تاریخ). چاپ دوم: کتاب‌های جیبی ( با همکاری انتشارات فرانکلین) ، ۱۳۵۷ .
- **تعلیمات اجتماعی برای سال اول دبیرستان‌ها**، )به همراه دکتر حسن مینوچهر)، نشر اول: کتاب فروشی و چاپخانه علی اکبر علمی، خرداد 1335.
- **تعلیمات اجتماعی برای سال سوم دبیرستان‌ها**، )به همراه مهدی محقق)، کتاب‌فروشی و چاپخانه علی‌اکبر علمی، شهریور ۱۳۳۵ .
- **متدولوژی تحقیق و مأخذشناسی،**) آئین پژوهش(، مؤسسه علوم اداری، ۱۳۳٤. نشر سوم: امیرکبیر، ۱۳٤۸. نشر چهارم: امیرکبیر، ۱۳٦۲. نشر پنجم گستره: ۱۳۷۸ .
- **ایبسن آشوب‌گرای (کاوشی در زمینه ی جامعه شناسی هنر(**، انجمن تأتر ایران و مرکز نشر سپهر، ۱۳٤۸. نشر ششم گستره 1378. :
- **اجمالی از تحقیق ا.ح.آریان‌پور در باره ی جامعه شناسی هنر**، انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا – دانشگاه تهران، ۱۳۵٤ .نشر چهارم، گستره ۱۳۸۰ .
- **در آستانه رستاخیز**، چاپ اول ،۱۳۳۰، انتشارات ابن‌سینا. آخرین نشر: امیرکبیر ۱۳۵۷ .
- **دو منطق** ، نشر سوم، تبریز، زمستان ۵۷ .

## مقاله شناسی

---

**فرهنگ نو، ماهنامه جامعه معلمین**

پژوهشی در دستگاه فلسفی و تربیتی دیویی، شماره‌های ۱ و ۲ و ۳ آبان، آذر و دی ۱۳۳۱
ابن سینا، شماره اول، دوره اول، آبان ۱۳۳۱ (با نام مستعار ا. نوآئین)
منطق استاتیك و منطق دینامیك، شماره‌های ۳ و ٤ و ۵ دی، بهمن و اسفند ۱۳۳۱ (با نام مستعار ا .پژوهنده)
بحثی در روانشناسی گشتالت، شماره ۸ خرداد ۱۳۳۲

**صدف**

بحثی درباره شناسایی، شماره اول، مهر ۱۳۳٦
منشاء هنرها، شماره‌های ۲ و ۳ آبان و آذر 1336
فرویدیسم، تشریح و انتقاد آن، شماره‌های ٤ و ۵، دی و بهمن 1336
سرگذشت دردناك ایبسن، شماره‌های ٦ و ۷ و ۸ و ۹، فروردین و اردیبهشت و خرداد و مرداد ۱۳۳۷

**جهان نو**

دنیای طلایی برتراند راسل، سال چهارم شماره ۱۱، نیمه‌اول‌مهر ۱۳۲۸
جهان‌بینی شوپن هوئر، سال چهارم، شماره ۱٤، نیمه دوم آبان ۱۳۲۸
تحلیلی انتقادی از اندیشه شوپن هوئر، سال چهارم، شماره ۱۵، اول آذر ۱۳۲۸
-دربارهٔ کتاب از اعماق (اثر اسکار وایلد، ترجمه زینت آرام) سال ششم شماره پنجم، تیر ۱۳۳۰

**سپیده فردا**

همانندی فولك لور اقوام مختلف، سال پنجم ۱۳۳٦، شماره ۱۰ - ۹ و ۱۲ - ۱۱ و سال ششم ۱۳۳۷، شماره 4 - 3
استاد ما دکتر هوشیار، بهمن ۱۳۳۷
جامعه‌شناسی فرویدی، سال ششم، شماره ۸ - ۷، تیر ۱۳۳۸
درباره سینما و تعلیم و تربیت، سال هفتم، شماره ۱۰) 9 - شماره مخصوص سینما و تعلیم و تربیت) خرداد و تیر ۱۳۳۹
برآورد کارهای سمینار علوم اجتماعی، سال هفتم، شماره ۱۰ - ۹ خرداد و تیر ۱۳۳۹

**سخن**

درباره هنر، دوره دوازدهم، شماره ۲، خرداد ۱۳٤۰
تبیین هنرهای ابتدایی، دوره دوازدهم، شماره ۳، تیر 1340
آغاز شعر و موسیقی، دوره دوازدهم، شماره ٤، مرداد ۱۳٤۰
سیر هنرها، دوره دوازدهم، شماره ٥، شهریور ۱۳٤۰
آفرینش هنری، دوره دوازدهم، شماره ٦، مهر ۱۳٤۰
کوشش برای تنظیم روش‌های هنری، دوره‌دوازدهم، شماره ۷، آبان 1340
سبک‌شناسی استاتیك، دوره دوازدهم، شماره ۸ و ۱۱ - ۱۰، آذر و بهمن و اسفند ۱۳٤۰
سبك شناسی دینامیك، دوره‌سیزدهم،شماره‌های ۳و٤، تیر ومرداد 1341

-درباره کتاب تاریخ فلسفه غرب (اثر برتراندراسل، ترجمه نجف دریابندری) دوره دوازدهم، شماره ۹، دی ۱۳٤۰
سیر ادبیات هلند، دوره چهاردهم، شماره ٤ و ٥، مهر و آبان ۱۳٤۲
تکامل اجتماعی، شماره‌های ، ۱۳٤٦

**کتاب هفته**

جامعه‌شناسی در ایالات متحده آمریکا، شماره ۷٦، ٥ خرداد ۱۳٤۲
اصطلاحات و مفاهیم جامعه‌شناسی، شماره ۷۸،۱۹ خرداد ۱۳٤۲
روش‌های شناخت جامعه، شماره ۷۹، ۲٦ خرداد ۱۳٤۲
از عید سال‌نو تا عروسی، ترجمه، داستایوسکی، شماره ۸۲، ۱٦ تیر 1342
افسانه اختلافات نژادی، شماره ۸۳، ۲۳ تیر ۱۳٤۲
افسانه اختلافات جغرافیایی، شماره ۸٤، ۳۰ تیر ۱۳٤۲
تبیین زندگی اجتماعی، شماره ۸٦، ۱۳ مرداد 1342
تقسیم‌بندی جامعه، شماره ۸۷، ۲۰ مرداد ۱۳٤۲
زمینه اجتماعی شخصیت، شماره ۹۲، ۲٤ شهریور ۱۳٤۲
تنوعات شخصیت، شماره ۹۳، ۳۱ شهریور 1342
انحرافات شخصیت، شماره ۹٦، ۲۱ مهر ۱۳٤۲
بوم‌شناسی، شماره ۱۰۱، ۲٦ آبان ۱۳٤۲
جمعیت‌شناسی، شماره ۱۰۲، ۳ آذر ۱۳٤۲
افزایش طبیعی جمعیت، شماره ۱۰٤، ۱۷ آذر ۱۳٤۲

**نامه دانشسرای عالی**

اصلاح تدریس زبان‌های خارجی در ایران، دوره دوم، شماره چهارم، ۱۳۳۸
چند نکته درباره آموزش دبیرستانی، دوره دوم، شماره پنجم، خرداد ۱۳۳۹

**پیام نوین**

زمینه اجتماعی شعر فارسی، دوره هفتم، شماره ٤، (۷٦ مسلسل) فروردین ۱۳٤٤
آموزش دانشگاهی در اتحاد شوروی، دوره هشتم، شماره ۸، بهمن ۱۳٤٥
درباره جنگ،، شماره ۷، مرداد 1344
تبلیغ و تسخیر جماعات،، شماره ۸، شهریور ۱۳٤٤

**فردوسی**

سیستم فلسفی اتووای نینگر، شماره‌های ۱٤ و ۱٦ و ۱۷، ۱۷ مهر ۱۳۲۸، اول آبان ۱۳۲۸ و ۲۸ آبان 1328
آدم‌سازی و آینده‌سازی، خرداد ۱۳٤٦ (سخنرانی در جلسه فارغ‌التحصیلان علوم اجتماعی دانشگاه تهران)
وارستگی فرزانگان، تیر ۱۳٤٦
قوانین تفکر، شماره ۹٦٥، سال بیستم، ۱۸ خرداد ۱۳٤۹
ادامه به بخش مصاحبه‌ها مراجعه شود

**کلك**

از مدرسه تا مدرسه، [درباره جلال آل‌احمد]، شماره ٦، شهریور ۱۳٦۹
موتسارت، نغمه‌پرداز ناکام، ترجمه، دونالد کال روس‌پیتی، شماره ، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۰

**شورای نویسندگان و هنرمندان**
هنر تئاتر، دفتر سوم، بهار ۱۳۶۰
بازتاب انقلاب اسلامی ایران در هنرها و آینده هنری ایران،، دفتر ششم، بهار ۱۳۶۰

**دنیا**
پویایی هستی، دوره چهارم، شماره ۲، شهریور و مهر 1358
پایگاه جهانی ابن سینا، شماره ٦، شهریور ۱۳۵۹

**سایر نشریات**
جامعه‌شناسی خانواده، اعتبار جهانی، شماره
مراحل تاریخ ایران، نامه فرهنگ ما، بهمن ١٣٤٤
شناخت علمی و هنری و فلسفی، مجموعه سخنرانی‌ها و خطابه‌ها، نشریه شماره ۳ انجمن ایرانی فلسفه و علوم انسانی، خرداد ١٣٤٥، (متن سخنرانی در تالار دانشکده ادبیات ۱۳ اسفند ١٣٤١)
جوانان و تعلیم و تربیت، نشریه کانون فارغ‌التحصیلان علوم اجتماعی، نهم اردیبهشت ١٣٤٦
آموزش و پرورش ما پیشرفت نکرده است، روشنفکر، شماره ۷۱۰، ۱۱ خرداد ١٣٤٦ (قسمت‌هایی از سخنرانی در کانون فارغ‌التحصیلان علوم اجتماعی تحت عنوان جوانان و تعلیم و تربیت)
جوانان و خانواده، نامه دانشجو، تیر ١٣٤٦
مسئله جوانان از مسائل عمومی جامعه جدا نیست، تهران مصور، شماره ۱۲۶۰، ۱۲ آبان ١٣٤٦
ایران باید سریعاً به‌نوسازی و تکامل آموزش و پرورش خود بپردازد، روزنامه کیهان، ۲۳ آبان ١٣٤٦
بنیاد هنرها، پست ایران، شماره یازدهم، دوره جدید، شماره مسلسل ٥٢، آبان ١٣٤٦ )قسمت دوم سخنرانی دکتر ا ح آریان‌پور در مدرسه بازرگانی)
عناصر هنری، ماهنامه دانشجویان دانشسرایعالی سپاه دانش، شماره یك، آذر ١٣٤٦
درباره اصول تکامل تاریخی هنر و ادب، ماهنامه آموزش و پرورش، شماره سوم، دوره سی و نهم، آذر ١٣٤٨ (نکاتی از سخنرانی‌های استاد امیرحسین آریان‌پور در سمینار دبیران فارسی در رضائیه [ارومیه] درباره فلسفه هنر و سیر تاریخی شعر فارسی)
ابن خلدون، پیشاهنگ جامعه‌شناسی، سهند (فصلنامه هنر و ادبیات تبریز (دفتر اول، بهار ١٣٤٩ تکرار در سهند (درباره جامعه‌شناسی و ادبیات) نشر صدا ۱۳۵۷، )برگرفته از یك سخنرانی)
تدارك پژوهش‌نامه، مقالات و بررسی‌ها، دفتر یکم، بهار ١٣٤٩
روانشناسی از دیدگاه واقع‌گرایی، مجله روانشناسی دانشگاه تهران، قسمت اول شماره پنجم، دی ۱۳۵۱
قسمت دوم شماره ششم، خرداد ۱۳۵۲
قسمت سوم شماره هفتم، آذر ۱۳۵۲
قسمت چهارم شماره نهم، خرداد ۱۳۵۳
قسمت پنجم شماره دهم، دی ۱۳۵۳
قسمت ششم شماره سیزدهم، خرداد ۱۳۵۵
قسمت هفتم شماره شانزدهم، اسفند ۱۳۵۵
آموزش و پرورش ایستا و آموزش و پرورش پویا، همراه )نشریه دانشجویان دانشکده علوم تربیتی)، سال ششم، شماره اول، زمستان 1354
آموزش و پرورش ایستا و آموزش و پرورش پویا، سهند (درباره جامعه‌شناسی و ادبیات) نشر صدا، ۱۳۵۷
بنیاد جامعه، سهند (درباره جامعه‌شناسی و ادبیات) نشر صدا، ۱۳۵۷
ریشه‌های انقلاب ایران، (برگرفته از مصاحبه برایتون، انگلستان) روزنامه اطلاعات، ١٤ اسفند ۱۳۵۷
داروین، انقلابی دنیای علم، تا طلوع، شماره یك، ۱۳۵۷
درباره آزادی، سوگند، شماره یك، دوره دوم، ۲۷ اسفند ۱۳۵۷ (برگرفته از مصاحبه برایتون انگلستان)
با گرگتازی امپریالیسم باید بی دریغ مبارزه کرد، روزنامه بامداد، ١٦ فروردین ۱۳۵۹ (برگرفته از یك سخنرانی)
اعتیاد در دانشگاه‌های ما، بازتاب، شماره ۳، پائیز ۱۳۵۹
امپریالیسم و آموزش همگانی، جوانان‌توده، سال‌اول، شماره ۳، آذر ۱۳۵۹
تربیت معلم، بنیاد آموزش و پرورش انقلابی، پیام مردم، شماره ۲۸، ۲۰ بهمن ۱۳۵۹
تیغ دادن در کف زنگی مست، )خلاصه سخنرانی ا ح آریان‌پور در جلسه چهارم آذر ۱۳۶۰، جمعیت ایرانی هواداران صلح) ناشر محمود اعتماد زاده، تیر ۱۳٦۱
تاریخ سیاه دیکتاتوری، (برگرفته از جامعه‌شناسی نافرمانی، تبریز ۱۳۵۰) آدینه، شماره ۸۵ ـ ٨٤، آبان 1372

پاسخ ا ح آریان‌پور به‌مقاله >القای شبه در قالب یك سئوال، روزنامه رسالت، ۸ آذر ۱۳۷۲، ص ٤
رسالت حقیقت پژوهان، چیستا، ویژه جوانان، سال هفدهم، شماره ۱۰، شماره ردیف ۱۷۰، تیر ۱۳۷۹
آموزش و پرورش ایستا و آموزش و پروش پویا، چیستا، سال هیجدهم، شماره ۱۰، شماره ردیف ۱۸۰، تیر ۱۳۸۰

**مقدمه ی کتاب**

شخصیت برتراندراسل، کتاب زناشویی و اخلاق، اثر برتراندراسل، ترجمه ع منتظم، انتشارات اندیشه، مهر 1341

-مقدمه کتاب فروید چه می گوید؟ تألیف و ترجمه نصرا باب‌الحوائجی، بنگاه مطبوعاتی دکارت، آبان ۱۳٤۱

درباره نژادگرایی، کتاب ریشه‌ها عمیق‌اند، اثر گو و دوسو، ترجمه امیر فرهمند پور، انتشارات اندیشه، نشر اول، خرداد ۱۳۵۱، (نقل از کتاب زمینه جامعه‌شناسی)

-پیشگفتار کتاب جامعه‌شناسی در ایران، دکتر علی اکبر مهدی و دکتر عبدالعلی لحسائی‌زاده، ترجمه نوشین احمدی خراسانی، نشر توسعه، نشراول ۱۳۷٤

-مقدمه کتاب پویایی گروه و سنجش آن، دکتر محمد رسول گلشن فومنی، نشر شیفته، پائیز ۱۳۷٦

-مقدمه کتاب تاریخچه احزاب و حزب دموکرات ایران، صفر زمانی، نشر واژه‌آرا، ۱۳۷۹

**مطالب مندرج در کتاب‌ها**

آموزش و پرورش نو، کتاب فن نگارش یا راهنمای انشاء، تألیف و نگارش محمد جعفر محبوب و علی اکبر فرزام، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، اسفند ۱۳۳۳، (نقل از مقدمه کتاب آموزشگاه‌های فردا، اثر جان دیویی)

پژوهنده ناخودآگاهی، کتاب کتاب‌هایی که دنیا را تغییر دادند، زیر نظر سیروس پرهام اثر روبرت بی داونز، نشر اول، ابن سینا ۱۳۳٦، نشر دوم (عنوان مقاله کاوشگران روان ناآگاه)، کتاب‌های جیبی 1348

مردم‌شناسی فرهنگی، ترجمه، کلاید کلاکن کتاب مرزهای دانش، زیر نظر لین هوایت، کتابفروشی مرکزی، فروردین ۱۳٤۰

تاریخ هنر، ترجمه، آلفرد نوی مدیر (با نام مستعار ا پژوهنده)، کتاب مرزهای دانش، زیر نظر لین هوایت،کتابفروشی مرکزی، فروردین ۱۳٤۰

تبیین شعر، کتاب تا پل میعاد (مجموعه شعر) اثر حسن ندیمی، (ناشر ندارد)، ۱۳٤۲

اخلاق و سلوك انسانی، ترجمه، جان دیویی، کتاب فلسفه اجتماعی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤۵

نگاهی به‌جامعه‌شناسی نافرمانی، تبریز، ۱۳۵۰، ص ۲۷ - ۸

بحثی از منطق، کتاب سیاوشان، زیر نظر احمد نیکو صالح، رشت ۱۳۵۲

دو طرح گونه در زمینه آموزش و پرورش، کتاب یادگارنامه فخرایی، به‌کوشش رضا رضازاده لنگرودی، نشر نو ۱۳٦۳

دانش گستر، کتاب زندگینامه و خدمات علمی و فرهنگی مرحوم پروفسور محسن هشترودی، مجموعه بزرگداشت نامه‌ها (19)، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، اردیبهشت ۱۳۸۰

**مصاحبه‌ها**

درباره جامعه‌شناسی هنری، مجله ماهانه اعتبار جهانی، شماره ۱٤، فروردین ۱۳٤٤

گفتگو با دکتر آریان‌پور، نامه دانشجو، شماره ۲، آبان ۱۳٤۵

سخنان تکان‌دهنده یك استاد جوان، روشنفکر، ٤ اسفند ۱۳٤۵

بن‌بست تاریخی علوم اجتماعی، نگاهی به سیر جامعه ایرانی در ادوار مختلف، فردوسی، مرداد ۱۳٤٦، قسمت دوم >شعر اروپایی و سبك‌های ادبی، قسمت سوم >شعر رسالت شاعر و زمینه اجتماعی، تجدید چاپ در کتاب مجموعه مباحثه‌های علی اصغر ضرابی، انتشارات بامداد، نشر اول، 1351

زبان فارسی می‌تواند زبان علم و هنر و فلسفهِ جدید باشد، فردوسی، سال بیستم، شماره ۹٦۱، ۲۱ اردی‌بهشت ۱۳٤۹

دربارهِ فرهنگ فلسفه و علوم انسانی، روش‌هایی برای هنرشناسی و جامعه‌شناسی هنری، فردوسی، سال بیستم، شماره ۹٦۲، اردی‌بهشت ۱۳٤۹

نشستی با استاد امیرحسین آریان‌پور، هنرجو (نشریه دانشسرای هنر تهران) شماره ۲، نوروز ۱۳۵۷

گفتگوی نماینده روشنفکران آزادیخواه اروپا با ا ح آریان‌پور،، برایتون - انگلستان ۱۳۵۷ انتشارات گوتنبرگ، فروردین 1358

جامعه ما دیگر دیکتاتوری آنچنانی به‌خود نخواهد دید، پیغام امروز، شماره ۲، ۱۹ اسفند ۱۳۵۷ (برگرفته از مصاحبه برایتون - انگلستان)

گفت و شنودی با ا ح آریان‌پور درباره وظیفه هنر و ادبیات، ویژه‌نامه هنر و ادبیات، شماره ۳، شهریور ۱۳۵۸

قرن آینده عصر فوتونیك است، آدینه، شماره ۵٦، نوروز 1370،( قسمت اول)

آموزش سنتی نفی خلاقیت آدمی است، آدینه، شماره ۵۸ - ۵۷، اردیبهشت ۱۳۷۰، (قسمت دوم)

<u>برداشتی مردمی از فرهنگ ، دنیای سخن، شماره ٦۱، شهریور و مهر 1373</u>

پاسخ و پندار و چند حدیث ساده، دنیای سخن، شماره ٦۲، آبان و آذر 1373

خاطراتی از فروزانفر، کلك، شماره ۷۵ - ۷۳، فروردین - خرداد 1375

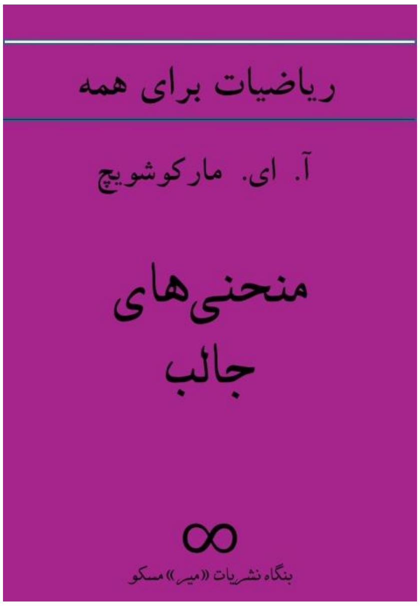
# ده‌ها و ده‌ها کتاب در زمینه‌ی علمی

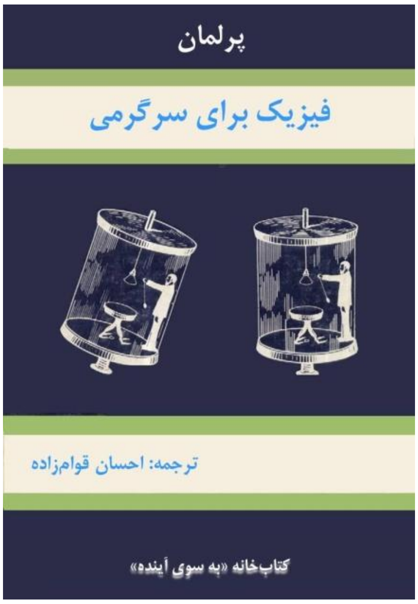
به زودی در کتاب‌خانه «به سوی آینده»

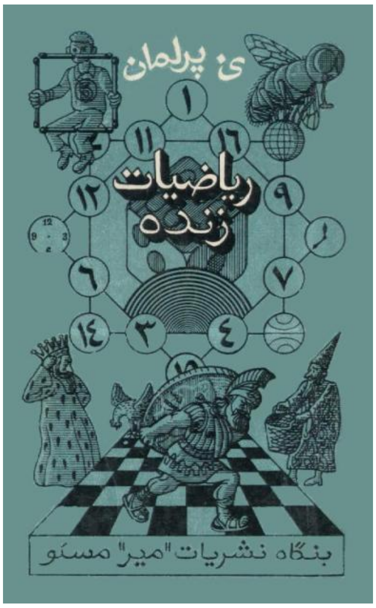
به مناسبت هفتادمین سالروز تأسیس حزب پرافتخار توده ایران

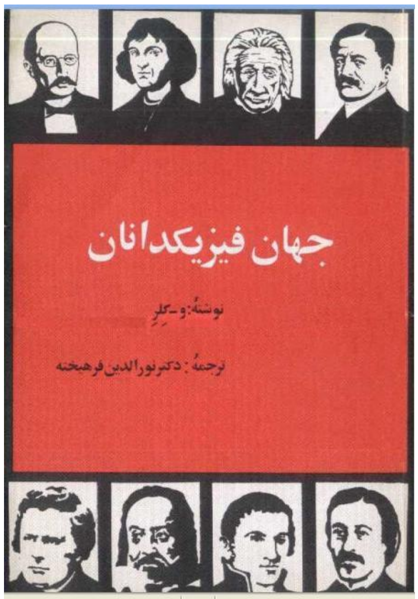
حزب کارگران و زحمتکشان،

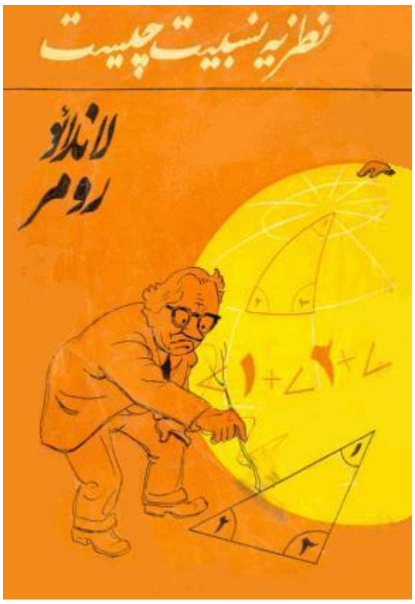
حزب روشنفکران انقلابی و اقشار مترقی جامعه‌ی ایرانی

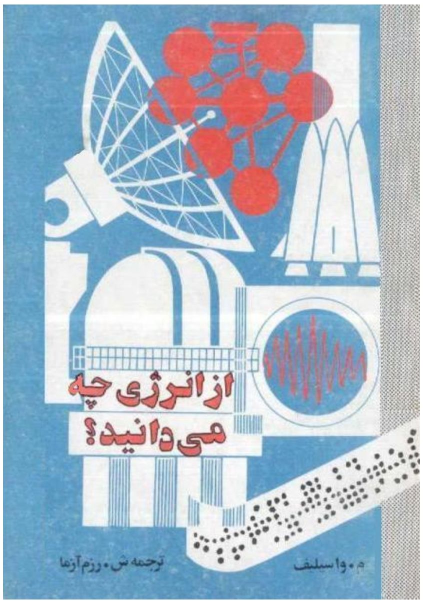


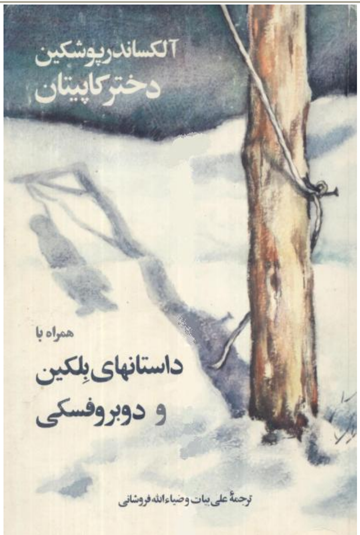



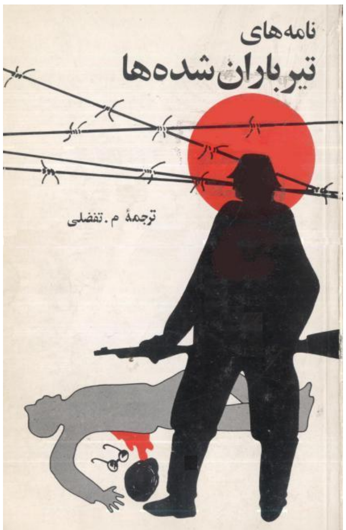



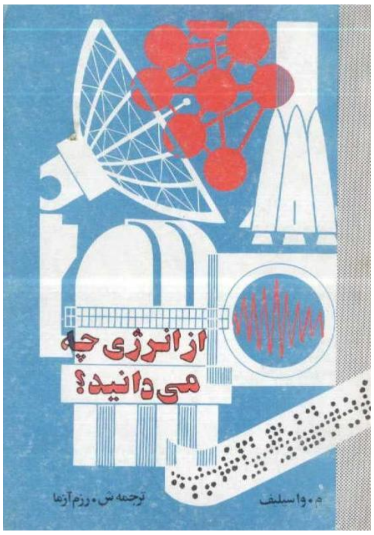



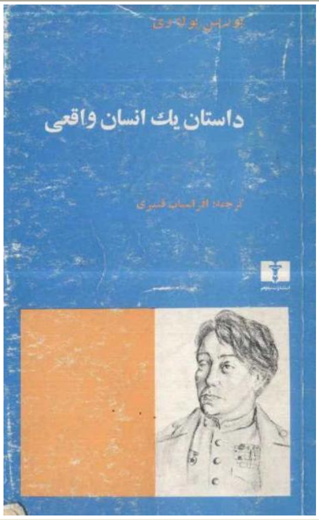



منتشر شد :


آلکساندر پوشکین
دختر کاپیتان
همراه با
داستانهای بِلکین
و دوبروفسکی
ترجمهٔ علی بیات وضیاءالله فروشانی

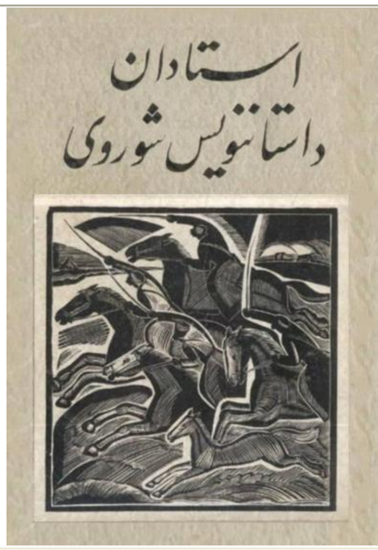

نامه‌های
تیرباران شده‌ها
ترجمهٔ م. تفضلی

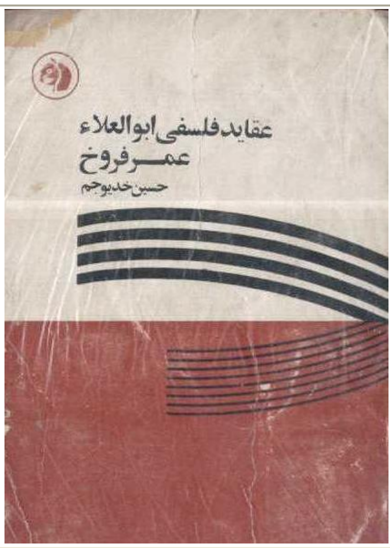

از انرژی چه
می دانید؟
م. واسیلف
ترجمه ش. رزم آزما

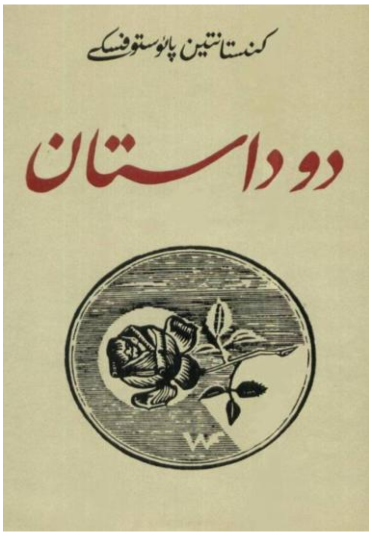

داستان یك انسان واقعی

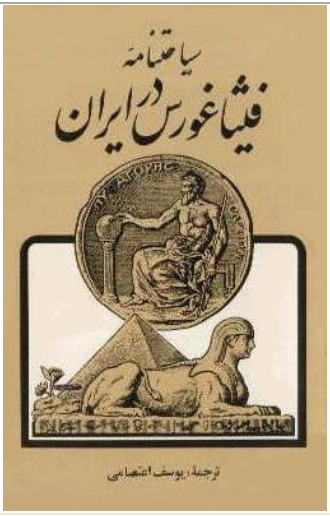

و. و. بارتولد
خلیفه و سلطان
و
مختصری در بارهٔ برمکیان
ترجمهٔ سیروس ایزدی

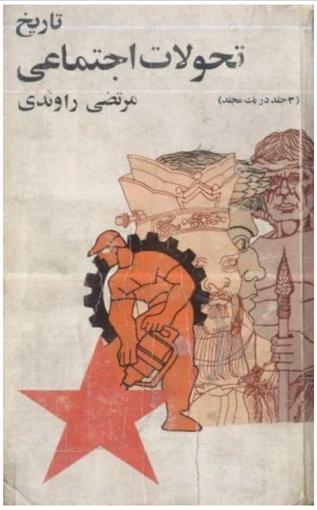

یوری بونداریف

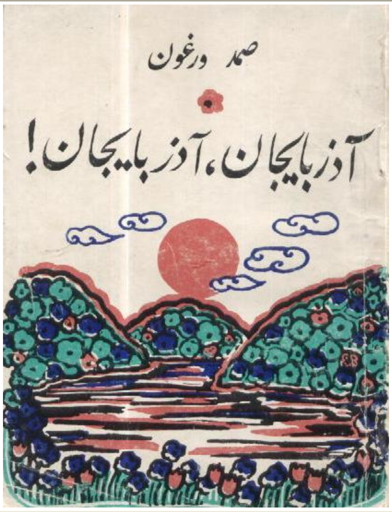

استادان
داستانویس شوروی

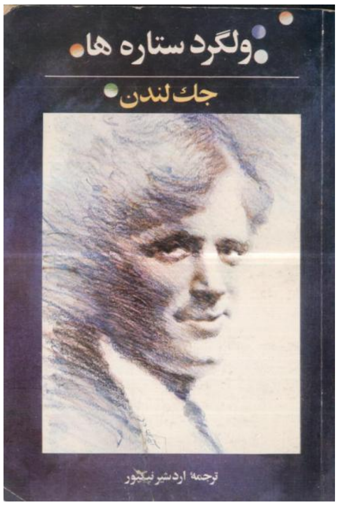

عقاید فلسفی ابوالعلاء
عمر فروخ
حسین خدیوجم

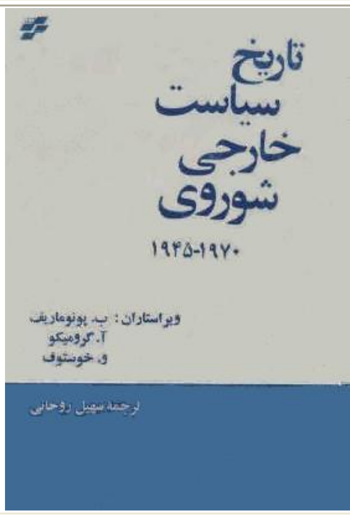

کنستانتین پائوستوفسکی
دو داستان


سیاحتنامه
فیثاغورس در ایران
ترجمهٔ: یوسف اعتصامی

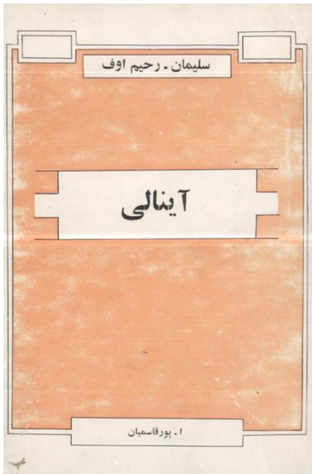

تاریخ
تحولات اجتماعی
(۳ جلد در یک مجلد)
مرتضی راوندی

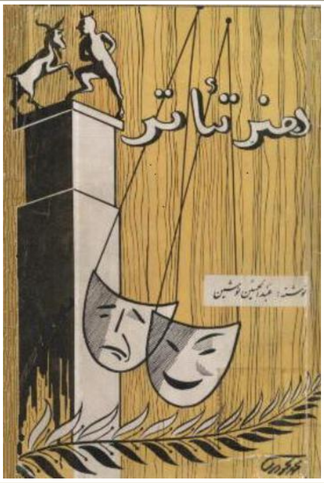

صمد ورغون
آذربایجان، آذربایجان!

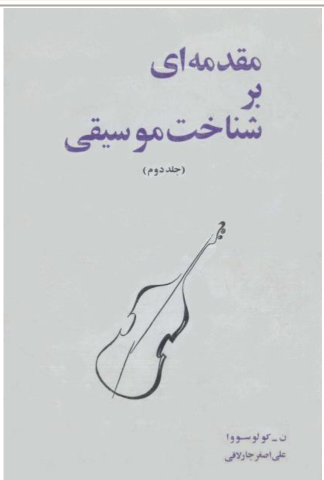

ولگرد ستاره ها
جك لندن
ترجمهٔ اردشیر نیکپور


تاریخ
سیاست
خارجی
شوروی
۱۹۴۵-۱۹۷۰
ویراستاران: ب. پونوماریف،
آ. گرومیکو
و. خوستوف
ترجمه سهیل روحانی


یلنا ایلینا
خوان چهارم


سلیمان . رحیم اوف
آینالی
ا. پورقاسمیان


هنر تئاتر
نوشته: عبدالحسین نوشین


مقدمه‌ای
بر
شناخت موسیقی
(جلد دوم)

## (... کار و دانش را به تخت زر بنشانیم ...)

انتشار این سری از کتاب‌های کتاب‌خانه «به‌سوی آینده» به‌افتخار قرار گرفتن قریب‌الوقوع در آستانه‌ی هفتادمین سالگرد آغاز پیکار حزب طراز نوین توده‌ها:حزب توده ایران، در راه تحقق حقوق کارگران و زحمتکشان، در راه بهروزی میهن و استقرار آزادی، استقلال و عدالت اجتماعی، تقدیم علاقمندان می‌گردد.

کتابخانه «به سوی آینده»،

(هوادار حزب توده ایران)